

LEONARDO AUGUSTO BORA

O DIREITO PEGO PELO RABO
Aliceando Themis

CURITIBA
2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
FACULDADE DE DIREITO**

**O DIREITO PEGO PELO RABO
Aliceando Themis**

Monografia apresentada pelo acadêmico Leonardo Augusto Bora ao Curso de Graduação da Faculdade de Direito, do Setor de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Direito.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Vera Karam de Chueiri

**CURITIBA
2010**

TERMO DE APROVAÇÃO**LEONARDO AUGUSTO BORA****O DIREITO PEGO PELO RABO****Aliceando Themis**

Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção de Graduação no Curso de Direito, da Faculdade de Direito, do Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

VERA KARAM DE CHUEIRI
Orientadora

JOSÉ ANTÔNIO PERES GEDIEL
Primeiro Membro

CÁTIA TOLEDO MENDONÇA
Segundo Membro

ATA



A Luis Alberto Warat, por carnavalizar o Direito.

A João Jorge Trinta, por carnavalizar o mundo.

Agradecimentos - Cacos

Aos meus pais, Sérgio Luiz Bora e Ana Maria Gadens, autores do enredo do meu samba, a minha vida carnavalizada. Meu pai, Mocidade Independente, ternura em verde e branco, a tirar do violão as curvas da Garota de Ipanema e sonhos latino-americanos; minha mãe, artista e professora, a ler para os filhos, meninos dormentes, Drummond e Bandeira. E Pessoa, o seu preferido: *Triste de quem vive em casa, / contente com o seu lar, / sem que um sonho, no erguer de asa / faça até mais rubra a brasa / da lareira a abandonar!* Belos iratianos!

*

Ao meu irmão, Luiz Fernando, cúmplice de traquinagens. Nos jardins da casa velha, o perfume do roseiral, entre o poço e as macieiras, o mundo fantástico de Novas Aventuras dos Heróis (PARARAM! GRUNCH! TAM!): cabeças malucas. Hermano Guga, o meu avesso: o craque de bola, o destaque do abre-alas, o protagonista dos filmes e das peças da “LL Produções Artísticas”. Em busca do vale encantado, vai-vai, na cauda do Hale-Bopp. *Hasta la victoria siempre* (ou quase...)!

*

Aos meus avós Luiza Brandalize, Augusto Gadens e Luiza Zampier, símbolos de resistência. E ao meu avô Leonardo Bora, que não conheci, embora presente nos meus cadarços: no prenome, nas entradas capilares, na barba ruiva, na malandragem e na busca (sincrética e supersticiosa) pelas raízes violinistas.

*

Aos amigos e colegas de turmas e travessias (jurídicas, literárias, sambísticas ou de outra qualidade), que conseguem, cada um à sua maneira, trincar (ou até mesmo derreter) o Homem de Gelo:

Os outros vértices do triângulo escaleno, Thiago Hoshino e Dandara Damas, amigos-irmãos. Danda das dandarices, cirandas e sementes, convescote com Clementina, cavalgando por aí, vento-ventania, telúrica, com seus olhos-Diadorim. Thiago a bailar o sagrado, guia de tantas jornadas, batuques e madrugadas, que me salvou das águas da Mãe d'Água e de outras (muitas) inesquecíveis enrascadas. As noites jogando I-Ching são para guardar segredos. Meu Triângulo das Bermudas.

Carol Iantas, a alquimista preferida, o platonismo em pessoa, o fogo e os sonhos. Ofélia que se queima, Alice pós-moderna, princesa Aurora perdida em São Paulo, entre Matisse e Andy Warhol. Ao som de Oasis ou The Clash, salve o Livro Vermelho e as noites do Largo da Ordem! *Sleep inside the eye of your mind...*

Marina Lacerda, morena Marina, *Ela*, a brisa. Anfitriã em São Sebastião, sambista, pés-sujos, mandinga. Amiga de noites em Copa, copos, boa companhia. Amiga das noites em Lima, amiga de cartas – Tarsila. Marina da Rua Alice, Marina do mundo, Marina para os que virão, verão, Marina que sempre virá: a alegria atravessando o mar.

Mozart Pereira, marxista rock n’roll, companheiro de Maio-nese, que me apresentou The Black Crowes, o som que faltava para os meus trigais.

Sabrina Karen, minha querida Frida, o feminismo em sua expressão mais doce, a flor de cactus, a leveza da simplicidade, a felicidade clandestina.

Naiara Dolabella, mais bela que o céu de Brasília, Princesa Tukana, futura Rainha, Ykamiaba festeira que tantas caronas me deu à alegria e às coxias curitibanas.

Saulo Pivetta, primeiro companheiro da jornada jurídica, admirável em suas convicções coerentes e coloradas; e Indiara Liz, que adoçou as minhas manhãs com brigadeiros e sorrisos. Amigos queridos, “*brotheways*” de Ilha do Mel, com quem divido lembranças planctônicas que não voltam para o continente.

Arthur Victor e Sylvia Malatesta, parceiros de mico no clip do Mika. O primeiro, ilustrador não remunerado deste desfile que se faz ensaio; a segunda, ilustradora ausente por motivos nobres – tinta transparente nas páginas em branco.

Maria Vitória, com quem defendi a Radical Radio das arbitrariedades de Chirilágua; e Carol Santana, a melhor *coach* de Copacabana. Rumo a Chapultepec!

Luiz Eduardo, de falas tarantinescas; e Tatiara Damas, de conversas pinceladas, pinturas concretas em noites abstratas.

Manuel Guilherme, amigo e afilhado, parceiro oficial de cinema, pizza, Sherlock Holmes e tombos na praia.

Marcelo Camões, Daniel Reis, Flávio Batista, Rafael Gomes, Fábio Fabato e Dinho Vargas, incuráveis feito eu, companheiros de peregrinação ao asfalto da Sapucaí.

É carnaval (ô), o Rio abre as portas pra folia...

*

A Saul Cunha, Wigder Frota, Wallace Menezes e Thiago Vergete, colegas foristas no *Espaço Aberto* do *galeriadosamba.com.br*, que generosamente abriram os seus acervos e me emprestaram textos, fotos e áudios.

*

Às professoras Deizi Link e Cátia Toledo, cuja amizade transbordou as salas de aula e permanece a florescer, entre livros e cafés.

*

À professora Kátia Kozicki, que mostrou ao eu-calouro as páginas de Kelsen e Warat, lanternas jamais apagadas nos cinco anos de Santos Andrade.

*

Ao professor Gediel, que gentilmente aceitou participar da banca avaliadora desta “monografia” pouco convencional.

*

À professora Vera Karam, conselheira, incentivadora, desconstrutora de torres de marfim, leminskianamente. Vera, *verdadeira*, que recitou enternecida, no Sarau *Noite na Taverna*, no já saudoso subsolo da Faculdade de Direito da UFPR, Academia que também forma (ou deforma) poetas:

quando eu tiver setenta anos
então vai acabar esta adolescência

vou largar da vida louca
e terminar minha livre docência

vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito

vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito

então ver tudo em sã consciência
quando acabar esta adolescência.

(Paulo Leminski – *Quando eu tiver setenta anos*)

*

E ao curso de Letras Português – Inglês da PUCPR, sem o qual, indubitavelmente, as minhas noites teriam sido menos coloridas e a passagem pelo Direito, sim, uma causa perdida.



SONHO DE UM SONHO

Martinho da Vila, Rodolpho e Graúna

Sonhei...
que estava sonhando um sonho sonhado;
o sonho de um sonho,
magnetizado;
as mentes abertas,
sem bicos calados;
juventude alerta,
os seres alados;

Sonho meu...
Eu sonhava que sonhava!

Sonhei...
que eu era um rei que reinava como um ser comum;
era um por milhares, milhares por um,
como livres raios riscando os espaços,
transando o universo,
limpando os mormaços;

Ai de mim!
Ai de mim que mal sonhava!

Na limpidez de um espelho só vi coisas limpas,
como a lua redonda brilhando nas grimpas,
um sorriso sem fúria entre réu e juiz,
a clemência e a ternura por amor na clausura,
a prisão sem tortura, inocência feliz!
Ai, meu Deus!
Falso sonho que eu sonhava!
Ai de mim...
Eu sonhei que não sonhava!

Mas sonhei...

Samba de enredo cantado pela Unidos de Vila Isabel, no carnaval de 1980.

VERDADE

Carlos Drummond de Andrade

A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.
E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.

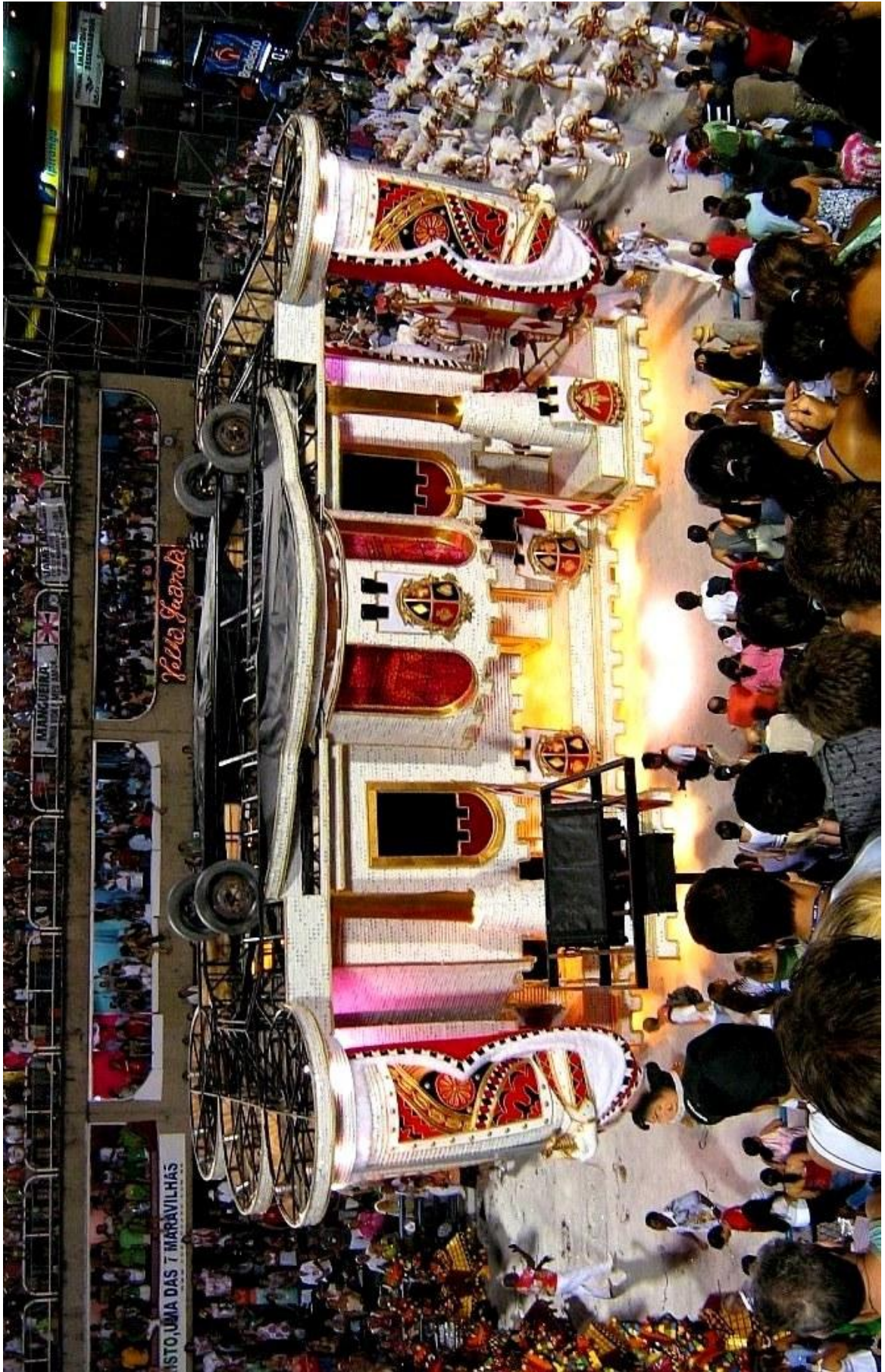
Resumo – Samba de Enredo

Este desfile/ensaio, nas quebradas do Direito e da Literatura, se propõe a aplicar ideias de humanização do Direito desenvolvidas por Luis Alberto Warat - as quais estão ligadas à possibilidade de inclusão da arte na vida do Direito, conforme é defendido no *Manifesto do Surrealismo Jurídico* - por meio da análise de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll. Inicialmente, o Surrealismo enquanto vanguarda histórica é investigado, esboçando-se um retrato da face mais transgressora da cena cultural mundial da primeira metade do século XX. Depois, mergulha-se no Surrealismo Jurídico waratiano, apresentado em manifesto originalmente publicado em 1988, uma provocação acalorada à apatia, à pretensa neutralidade, à cientificidade do Direito positivo kelseniano, que no mais das vezes serve à manutenção (das desigualdades sociais, dos distanciamentos, da univocidade) que à transformação (dos homens e do mundo). Encontra-se a Literatura nas curvas do labirinto, sambando, e, graças às contribuições da teoria literária, a delicada relação entre o Direito e a Literatura é esboçada; François Ost e Jacques Derrida roubam a cena, fazendo reflexões importantes para o seguimento do cortejo. Somente no quarto momento desta folia hermenêutica *Wonderland* abre as portas, servindo as desventuras da garotinha Alice para a investigação de alguns conceitos jurídicos, como *lei, poder, justiça, violência, força*, entre outros. Três capítulos da obra de Carroll centralizam os estudos: *The Queen's Croquet-Ground*, quando a Rainha de Copas faz valer o seu poder tirânico e a força da lei é desmascarada em meio a roseiras e cartas de baralho; e *Who stole the tarts?* e *Alice's evidence*, os capítulos finais do livro, nos quais a estrutura do famoso tribunal instaurado para julgar o roubo das tortas da Rainha é desconstruída. Quase na apoteose, o avesso do avesso: a teoria da carnavalização é desnudada. Analisam-se as práticas carnavalescas, supervalorizadas por Warat, em cotejo com a produção artística do carnavalesco Joãozinho Trinta – especificamente, com o desfile apresentado pela Beija-Flor de Nilópolis em 1989, intitulado *Ratos e urubus, larguem minha fantasia!* O *nonsense* jurídico é colorido com os confetes da nietzschiana visão dionisíaca de mundo; a teoria waratiana é atualizada através da leitura de obras recentes do filósofo argentino-brasileiro (como *A Rua Grita Dionísio!*), as quais reveem o Surrealismo Jurídico, reinterpretando-o. O desfile termina com a problematização da ideia de *verdade*, quando, finalmente, Themis, a deusa grega da justiça, é *aliceada*, ou seja, atraída para o desejo, humanizada: o Direito, ao menos nesta pequena travessia, é carnavalesco.

Palavras-chave: *Direito, Literatura, Surrealismo, Carnavalização, Desconstrução.*

Sumário – Roteiro de Desfile

Introdução / Comissão de Frente – O Labirinto.....	p. 16
Capítulo 01 / Velha-Guarda – O Surrealismo.....	p. 25
Capítulo 02 / Abre-Alas – O Surrealismo Jurídico.....	p. 39
Capítulo 03 / Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – Direito e Literatura.....	p. 55
Capítulo 04 / Bateria – <i>In Wonderland</i>.....	p. 81
04.01 – <i>Down the Rabbit-Hole</i>	p. 81
04.02 - As Cartas Marcadas (para morrer): O Jardim Maravilhoso.....	p. 96
04.03 - <i>Cortem as cabeças!</i> - O Tribunal.....	p. 117
Capítulo 05 / Passistas e Baianas – A carnavalização.....	p. 135
Conclusão / Apoteose - O povo grita <i>Evoeh!</i>.....	p.163
Referências Bibliográficas / Apuração das Notas	p. 176
Bibliografia consultada / Confetes	p. 184
Guia de ilustrações / Serpentinhas	p. 188
Desfiles recomendados / Outros carnavais	p. 191



Introdução / Comissão de Frente – O Labirinto

“Leba – Iarô – ô ô ô ô
Ebó – Iebará - laia - laia - ô...”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1989:
Ratos e urubus, larguem minha fantasia!^{1 2}).

A função da Comissão de Frente é apresentar a escola de samba. Antiga e tradicionalmente, era formada pelos maiores baluartes da escola, em geral membros da Velha-Guarda, que, trajando fraque e cartola brancos e empunhando bengalas, enfileirados, cumprimentavam público e jurados, em nome da agremiação de que faziam parte³. Aos poucos, as mudanças⁴. A Imperatriz Leopoldinense, barroca até a medula do talento de Arlindo Rodrigues⁵, inovou ao substituir a Velha-Guarda por belíssimas mulatas. A Mangueira, ao cantar *O Reino das palavras* de Carlos Drummond de Andrade, teve a honra de ver Chico Buarque, smoking branco e rosa na lapela, membro da sua Comissão. A

¹ Samba de enredo composto por Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar. O trecho é uma saudação, no idioma Iorubá, à divindade Exu, cultuada nas religiões de matriz africana. “Lebara” vem de “Elegbara”, “El Agbara”, ou seja, senhor do poder / da força. Exu, o mensageiro dos Orixás, abre os caminhos, as giras e os xirês, nos terreiros, ao som dos batuques – a clássica origem do samba, na casa de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, mãe das mães baianas. É comum carnavalescos, intérpretes e diretores saudarem Exu antes de uma escola de samba começar o seu desfile. *Me dá licença que eu vou passar! Laroiê!*

² Prima-irmã deste trabalho, fundamental é a leitura da monografia intitulada *Òrìṣà láarè: por uma iconografia jurídica afro-brasileira*, de autoria de Thiago de Azevedo Pinheiro Hoshino e defendida, igualmente, em novembro de 2010.

³ Nas palavras da carnavalesca Rosa Magalhães, que entende – e bem! – do riscado, a Comissão de Frente é “um grupo de no máximo 15 pessoas que tem a missão de apresentar a escola. Não precisam necessariamente estar fantasiados. As comissões mais tradicionais são formadas pelos membros mais antigos da comunidade, em geral trajados com elegantes casacas”. A professora observa, na sequência de sua análise, que as Grandes Sociedades (a exemplo de Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo) “também tinham as suas comissões de frente”, caracterizando-se uma longa duração do carnaval carioca. In: MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 107.

⁴ De acordo com Felipe Ferreira, “a partir da década de 1980, a Comissão de Frente foi perdendo sua função de simples apresentadora do desfile e incorporando características teatrais, tornando-se, desse modo, uma espécie de introdução ao espetáculo”. In: FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 368.

⁵ A título de curiosidade, Arlindo nomeia a rua que passa em frente à Cidade do Samba, complexo de barracões situado no bairro da Gamboa (antiga Pequena África, berço do ritmo mais popular do Brasil), na zona portuária do Rio de Janeiro, que passou a ser ocupado pelas agremiações do Grupo Especial em 2005, quando dos preparativos para o carnaval 2006. O Decreto Municipal n.º 30590, de 07 de abril de 2009, tem origem na iniciativa dos professores Ricardo Lourenço e Felipe Ferreira. A “inauguração” da rua ocorreu em 10 de fevereiro de 2010, às vésperas do carnaval, e contou com a presença de representantes das escolas pelas quais o mestre de Rosa Magalhães, Maria Augusta, Renato Lage, Max Lopes, entre outros, “considerado por muitos como o maior carnavalesco de todos os tempos (...)”, passou e deixou a sua marca de filigranas e requinte, indiscutível bom gosto. Vide FERREIRA, F. Obra citada, p. 358/359.

Mocidade Independente, depois de vira-virar, chuê-chuando com Renato Lage e Lílían Rabelo, deu início à era das comissões performáticas: escafandristas (em câmera lenta?) desfilaram soberbos em um Rio submerso nos desvãos do samba – eles vieram, como na música do Chico da Mangueira. Fábio de Mello, na Imperatriz, abriu os leques das possibilidades: grandes coreógrafos, diretores teatrais, primeiros bailarinos, atores renomados, performances cada vez mais elaboradas (às vezes, raramente, apenas dançadas) se sucederam nas últimas duas décadas. Inclusive um grupo de sambistas falecidos desceu dos céus e cruzou a passarela, sob a batuta de Carlinhos de Jesus, no momento mais sublime do carnaval 99. A supervalorização do quesito ilustra um outro momento das escolas de samba, quando os desfiles passaram a ter um “Show de Abertura” – alguns estudiosos, a exemplo da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, assim se referem às atuais comissões de frente. Show que a Unidos da Tijuca, no carnaval que passou, elevou à décima potência, transformando a Sapucaí em um show de mágicas de Las Vegas.

E o samba segue sambando, como já cantou a São Clemente...

A Comissão de Frente (no popular, a Introdução) deste trabalho, que é ensaio e também desfile, representa um labirinto. Labirinto hermenêutico, epistemológico, interpretativo, encruzilhada de trilhas, rumos, *redemunhos*. O labirinto, essencialmente, é “um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem, assim, impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha”⁶. Pois a abertura desta *plurigrafia* nos⁷ coloca em frente a um labirinto, veredas perigosas, territórios desconhecidos. No centro do labirinto não há Minotauro, mas direito, direitos, discursos sobre o Direito – os quais podem ser, sim, tão violentos quanto a besta de Creta. O objetivo da jornada? Carnavalizar um certo Direito, sistêmico, fechado, autorreferente, profundamente dogmático. Pode parecer desrespeitoso,

⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Labirinto. In: *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 18ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003, p. 530.

⁷ O autor (eu, Leonardo Augusto Bora) utiliza o prefixo *pluri* e a primeira pessoa do plural por uma razão em específico: o estudo há pouco iniciado também é um desfile de carnaval, manifestação coletiva. Deve-se falar, então, como se muitas vozes falassem, cantassem, gritassem dionisicamente, misturadas, dissonantes – embora convergentes: complementares, enfim.

petulante, até desnecessário; porém é fundamentado! – o Surrealismo Jurídico é o novelo de Ariadne.

As próximas páginas são fruto de longa pesquisa, iniciada em 2008, com financiamento do Tesouro Nacional, e continuada em 2009, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sob orientação permanente da Professora Doutora Vera Karam de Chueiri, no grupo de pesquisa Teoria do Direito, Democracia e Literatura, na linha de pesquisa Direito e Literatura: Narrativas Emancipatórias - tudo graças ao programa de Iniciação Científica da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (aplausos sinceros das arquibancadas). Duas apresentações das ideias centrais do estudo já foram realizadas, nos meses de outubro de 2009 e 2010, no 17ª e no 18ª EVINCI (Encontro de Iniciação Científica da UFPR), na categoria Direito Público, sob o título *O Surrealismo Jurídico: Leitura (s) de Alice no País das Maravilhas a partir dos manifestos de André Breton e Luis Alberto Warat*.

O eixo da pesquisa é a investigação do *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, de Luis Alberto Warat, aplicando os conceitos desenhados pelo maior jurfista (jurista + surfista) que as ondas pororocais do Direito já viram em uma análise prática, a qual tem por texto-base a mais famosa das obras de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*. Por meio da análise, plantada na intersecção entre o Direito e a Literatura, pretende-se refletir acerca de alguns conceitos do mundo jurídico (que o transcendem, diga-se), como *justiça*, *lei* e *verdade*. A brincadeira termina na apoteose da carnavalização. Enrolado demais, leitor pragmático? Desmumifiquemos os cadáveres, desenrolemos os romances, destrancemos as tranças da Rapunzel jurídica: entremos no labirinto!

A fim de embasar a análise do *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, a travessia começa com uma leitura histórica do Surrealismo de 1924, encabeçado por André Breton, e dos desdobramentos do visionário movimento francês (tanto na Europa, berço das vanguardas da primeira metade do século XX, quanto na América Latina, espaço geopolítico em que as nossas letras estão fincadas). Com isso, desenha-se um panorama crítico da época em que o Surrealismo oficialmente surgiu e entende-se o porquê de um teórico latino-americano, Luis Alberto Warat,

ter revisitado as linhas de Breton e redigido um manifesto jurídico que dialoga com elas. Esse momento inicial é representado pela Velha-Guarda (uma – e já consolidada no plano fático – das muitas inversões que dançam no labirinto: os baluartes vêm logo depois da Comissão de Frente, à sombra do seu lugar de origem).

Depois, abrindo-alas, a análise do *Manifesto do Surrealismo Jurídico*; para isso, é focado o momento histórico em que ele foi concebido (final do século XX), nomeado pós-modernidade pelo próprio Warat, para, na sequência, serem investigados os pontos de concordância e divergência em relação aos ideais de Breton. Após o necessário (ainda que rápido) mapeamento do mundo pós-moderno, parte-se para uma leitura aprofundada do discurso waratiano, que é marcado por constantes convites à humanização do Direito (em oposição ao cientificismo de Hans Kelsen, o maior nome do Positivismo Jurídico) graças às práticas surrealistas, carnavalizantes por natureza, nas quais figura a provocativa e subversiva introdução da arte na vida do Direito. A escolhida, das formas de arte existentes, é a Literatura.

O casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira baila na passarela: desenha-se o diálogo (delicado) entre o Direito e a Literatura, o terceiro ato deste operístico desfile⁸. As preocupações são inúmeras: justificar as razões da escolha da Literatura; observar semelhanças e diferenças entre os discursos literário e jurídico (e tentar entender, ao menos em parte, o que é Direito e o que é Literatura – se é que é possível encontrar tais respostas); analisar as formas de se trabalhar a referida intersecção (Direito *na* Literatura, Direito *como* Literatura, Direito *da* Literatura, Literatura e mudança social); pensar a Literatura enquanto ferramenta de desconstrução, por meio das teorizações de Jacques Derrida (e, em especial, investigar o conceito de aporia); começar a ensaiar o bailado com Alice.

⁸ Na visão refinada de Joãozinho Trinta, que elaborou cenários para montagens de célebres óperas, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, um desfile de escola de samba é uma ópera de rua: “O *régisseur* é o carnavalesco. O maestro é o mestre da Bateria. O enredo é o libreto. A Bateria, a orquestra; enquanto os passistas, o Corpo de Baile. As alas são o coro e os destaques são os personagens principais da ópera. Os carros alegóricos são a cenografia”. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. *O Brasil é um Luxo* – Trinta carnavais de Joãozinho Trinta. Rio de Janeiro: CBCP – Centro Brasileiro de Produção Cultural: Axis Produções e Comunicação, 2008, p. 52.

E vem a bateria, a quarta parte da bagunça, o efetivo mergulho na obra de Lewis Carroll. O batuque, cadenciado, dita o som em três momentos: primeiramente, justifica-se a escolha de *Alice's Adventures in Wonderland*, demonstra-se que a história pode ser entendida como precursora do Surrealismo, situa-se o texto no seu contexto, a fim de evitar anacronismos; depois, dá-se a análise literária propriamente dita – em cotejo com narrativas jurídicas, evidentemente – do primeiro capítulo selecionado para tal, *The Queen's Croquet-Ground*, a partir do qual se verticaliza a investigação de conceitos como *força*, *violência*, *Direito*, *lei*, *justiça*, *poder*, entre outros (a Rainha de Copas é a rainha desse naipe⁹ da bateria, uma rainha extremamente autoritária, doida para ver cabeças de cartas rolando em meio a roseiras brancas e vermelhas); por fim, no terceiro teleco-teco dessa quarta parte, analisam-se os dois últimos capítulos da obra, *Who stole the tarts?* e *Alice's evidence*, aprofundando-se as reflexões anteriormente elaboradas (a mirar o plano simbólico do tribunal, desnuda-se o imaginário da Corte de Justiça, tão bem desenhada por Carroll ao longo do arbitrário julgamento do Valete, presidido pelo Rei-Juiz). Tudo isso com um dos olhos em *Wonderland* e o outro no Surrealismo Jurídico, modelando os conceitos waratianos graças às leituras literárias que serpenteiam no labirinto.

À quinta parte, que representa o povo do samba nas mais tradicionais personificações dos brincantes do asfalto, quais sejam, os passistas e as baianas, compete pensar a carnavalização e os processos de inversão tão caros ao Surrealismo de Breton e ao Surrealismo Jurídico de Warat, a Lewis Carroll (o *nonsense* é prova disso) e a Joãozinho Trinta, artista popular cuja obra, principalmente o desfile concebido para o carnaval da Beija-Flor de Nilópolis de 1989, é pontuada pelo virar do avesso. Cai no samba a figura de Dionísio, resgatada por Friedrich Nietzsche e presença nos trabalhos de Warat e João Trinta; carnavaliza-se o Direito e o próprio carnaval, nos liames plurais de Mikhail Bakhtin. A leitura é fortalecida com as elucubrações waratianas presentes em *A Rua Grita Dionísio!*, obra recente em que o filósofo latino-americano revê o

⁹ No mundo das escolas de samba utiliza-se o termo *naipe* para definir cada grupo de percussionistas que compõe uma bateria; por exemplo: naipe de tamborins, naipe de chocalhos, naipe de cuícas, etc.

conceito de Surrealismo Jurídico, adaptando-o à realidade cada vez mais complexa do século XXI.

O passeio iniciado nos portões até então fechados do labirinto termina com o fim do carnaval, a Apoteose, de portões escancarados e sol a pino. O leitor pode se perguntar: e o título? Qual a explicação para tamanho despeito? Ora, castíssimo leitor, não se trata de despeito, tampouco falta de pudores (o autor é, reconhecidamente, um tanto recatado). O título é metalinguístico, e é importante explicar as motivações que o gestaram antes da primeira curva, para deixar ainda mais claros os ziriguiduns deste cortejo.

Em 1944, vinte anos após a publicação do primeiro Manifesto do Surrealismo, um grupo de artistas e intelectuais de altíssima estirpe se reuniu em Paris, que ainda estava tomada pelos nazistas, para a realização, na casa de Michel Leiris, da primeira leitura dramática de uma peça surrealista escrita por Pablo Picasso. Jacques Lacan, Cécile Éluard, Pierre Reverdy, Louise e Michel Leiris, Zanie e Jean Aubier, Valentine Hugo, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Albert Camus, o fotógrafo Brassai e o autor, Picasso, improvisaram *O Desejo Pego Pelo Rabo*, cujos personagens são O Pé Grande, A Cebola, A Torta, Sua Prima, A Ponta Redonda, Os Dois Totós, O Silêncio, A Angústia Gorda, A Angústia Magra e As Cortinas. Um delírio para ninguém botar defeito, o absurdo no palco, o *nonsense* com tudo o que tem direito, balangandãs e badulaques, luzes e lantejoulas, plumas e paetês, a fim de buscar a máxima sensibilidade. Segundo Ivan Pinheiro Machado,

Esta peça tornou-se uma preciosidade dentro do conjunto da imensa presença de Picasso na cena cultural do século XX. Sua motivação, o período em que foi composta e o resultado tão anticonvencional quanto tudo o que Picasso fez colocam *O Desejo Pego Pelo Rabo* muito acima de uma simples curiosidade produzida por um gênio. Fora do seu *métier* habitual – as artes plásticas –, segue sendo coerente com tudo o que ele fez, pensou e expressou de maneira tão precisa em uma entrevista à revista americana *New Masses*, publicada em 24 de outubro de 1944:

“Orgulho-me de dizer que nunca considerei a pintura uma simples arte de adorno, de distração; quis através do desenho e da cor, já que eram eles as minhas armas, avançar sempre mais no conhecimento do mundo e dos homens, a fim de que esse conhecimento nos libertasse cada

dia mais (...). Sim, tenho consciência de ter sempre lutado por minha pintura como verdadeiro revolucionário”.¹⁰

Percebeu a metalinguagem, leitor pudico? O título deste trabalho é emprestado de Pablo Picasso, cujas ideias a respeito de um fazer artístico essencialmente compromissado com as transformações sociais merecem ser valorizadas. E já no título se faz, como num processo alquímico, a primeira das inversões que sambam em nossas linhas: o *Desejo* é transformado, intencionalmente, em *Direito*, numa referência ao entendimento de Warat de que é preciso resgatar os desejos dos homens (ele chega a falar em *Declaração Universal dos Direitos do Desejo*) por meio de cotidianas práticas surrealistas, humanizando, erotizando, sensibilizando o gelado Direito e o carrancudo mundo jurídico. Ou seja: para devolver o *Desejo* ao *Direito* é necessário *pegar o Direito pelo rabo*, virar do avesso, carnavalizar.

O subtítulo não carece de ser explicado.

Marca o tempo, já é hora: os relógios começam a derreter. O Coelho Branco, mestre de cerimônia fujão, dá o ar da graça, com seu paletó xadrez. A Comissão de Frente vai que vai, dançando, faceira. Começemos a brincadeira!

¹⁰ MACHADO, Ivan Pinheiro. Um verdadeiro revolucionário. In: PICASSO, Pablo. *O Desejo Pego Pelo Rabo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, p. 09/10.





Capítulo 01 / Velha-Guarda - O Surrealismo

“Arte, ou será loucura?
A busca continua...”

(G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, 1997: *De poeta, carnavalesco e louco... Todo mundo tem um pouco*¹¹).



Começemos daquilo que se convencionou chamar começo do Surrealismo, para além dos relógios moles de Dalí e do cachimbo (que não é um cachimbo) de Magritte. Por óbvio, qualquer análise linear deve fazer com que os surrealistas da trupe de 1924 arranquem os restos de cabelos e bigodes que insistem em pintar os seus crânios, tamanha a raiva!, em suas covas. Felizmente, porém, este ensaio/desfile está contaminado pelo caprichoso vírus da literatura, que, do alto dos seus caprichos machadianos, permite que divaguemos à vontade, em vagas tranquilas e persistentes em sua vida de vagar.

Vaguemos pelas vanguardas, a nossa Velha-Guarda. A palavra “vanguarda” vem de *avant-garde*, expressão francesa que indica o primeiro batalhão, a tropa de choque, a ponta das lanças, a cabeça do aríete. É o que vem à frente, enfim, abrindo caminhos. Pois bem: o Surrealismo forma, juntamente com o Futurismo, o Dadaísmo e o Cubismo, o conjunto das vanguardas europeias, nas primeiras décadas do século XX. De acordo com o teórico da vanguarda Peter Bürger, os movimentos “podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa”¹². Tal ataque foi levado a cabo porque as obras de arte, no contexto aveludado da discretamente charmosa burguesia, haviam sido descoladas da vida prática. Tencionavam os vanguardistas, então, a superação (em termos hegelianos,

¹¹ Samba de enredo composto por Márcio Paiva, Adalto Magalha, Eduardo Dias e Quinho.

¹² BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.105.

conforme pontua Bürger) de uma forma de arte “alienada”, que servia a um mundo “ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins”¹³. Porém, não se tratava de apenas enquadrar a arte nos limites da práxis vital de então, marcada pelo individualismo, pelo culto à propriedade privada e pela racionalidade acrítica. Logo, a tarefa dos vanguardistas era mais complicada: eles pretendiam transportar a arte para uma *nova* práxis vital, postura que os diferenciava dos esteticistas¹⁴. Esboçava-se uma nova maneira de pensar e agir, a centelha das explosivas intervenções artísticas de vanguarda, nascidas sob a égide do *não*, uma vez que negariam as tintas, as espátulas e as canetas burguesas. Nesse contexto de ânimos exaltados, Dadaísmo e Surrealismo surgiram enquanto movimentos artísticos insurrecionais¹⁵, na classificação do filósofo da arte Benedito Nunes.

Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, explica que é possível falar em “pré-Surrealismo”, conjunto não sistematizado de referências artísticas e ideológicas que data de 1919. Essas primeiras inquietações surgiram em torno da revista *Littérature*, cujos diretores eram André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, então dadaístas. O Dadaísmo¹⁶, segundo Teles, “foi o mais radical movimento intelectual dos últimos tempos”.¹⁷, superando o *Sturm und Drang*, o “mal do século” e o decadentismo. Para Peter Bürger, também, o Dadaísmo foi o mais radical movimento de vanguarda europeia, chegando ao ponto de não exercer apenas “uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo

¹³ BÜRGER, P. Idem, p. 106.

¹⁴ É importante destacar que, na opinião de Peter Bürger, o Esteticismo pode ser encarado enquanto pressuposto para o advento dos movimentos históricos de vanguarda.

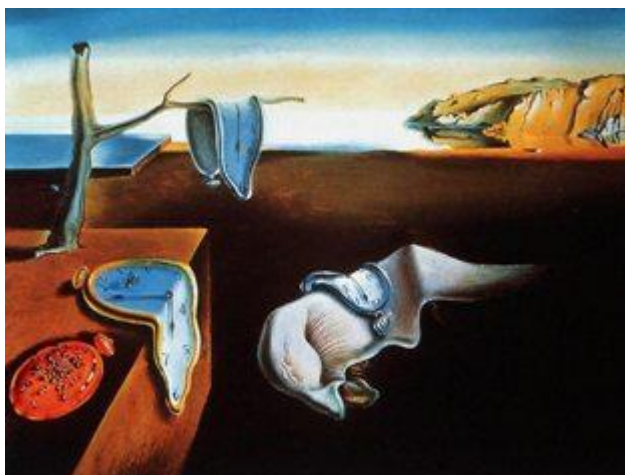
¹⁵ Benedito Nunes afirma que Dadaísmo e Surrealismo se propuseram a fazer uma “inversão da cultura, inclusive da linguagem, para desvincular violentamente a poesia e a arte de sua dependência aos padrões comunicativos contaminados pelos hábitos mentais da sociedade industrial, sùmula do prosaísmo de nossa época, entrevisto por Hegel. Uma nova linguagem, chocante, contraditória, liberta de nexos lógicos, intencionalmente absurda, deveria substituir a sintaxe poética gasta e perimida”. In: NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5ª edição, São Paulo: Ática, 2002, p. 110.

¹⁶ Sobre as origens do movimento Dadá, explica Marcel Raymond: “O Dadaísmo teve pelo menos três origens: uma nos Estados Unidos, com Marcel Duchamp e Francis Picabia; outra em Zurique, onde Tristan Tzara fundou, em 1916, um grupo ao qual deu o nome de Dadá, que não significa exatamente nada; enfim, em Paris, durante o ano de 1919, quando esses homens entraram em contato com alguns jovens escritores a quem o espírito de suspeita universal já havia aproximado e que acabavam de publicar (em março) o primeiro número da revista intitulada, por antífrase, *Littérature*”. In: RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 233/234.

¹⁷ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. 18ª edição, Petrópolis: Vozes, 2005, p. 131.

seu desenvolvimento na sociedade burguesa”.¹⁸ Sinteticamente, pode-se dizer que as pretensões dadaístas, de fortíssimo caráter destrutivo, visavam à quebra das hierarquias intelectuais e à valorização do irracionalismo, da desordem, da dúvida, do desequilíbrio, da improvisação e de um crescente agnosticismo¹⁹.

Em 1921, Soupault e Breton publicaram *Champs magnétiques*, o primeiro de uma série de textos que faziam uso da escrita automática, principal característica do Surrealismo literário. No mesmo ano, começou o rompimento de André Breton com Tristan Tzara, devido aos rumos que o movimento dadaísta estava tomando (Breton criticava o nihilismo dadaísta, acreditando que a postura destrutiva de Tzara pouco contribuía para a formação de uma nova consciência artística e cultural). O resultado foi um progressivo enfraquecimento do Dadaísmo e a ascensão das ideias defendidas pelo grupo encabeçado por Breton, o qual se propunha a estudar psicanálise e a investigar o universo dos sonhos e da hipnose.



O Surrealismo vanguarda artística oficialmente surgiu em 1924, com a publicação do *Manifeste du Surréalisme* e do primeiro número da *Révolution Surréaliste*. O nome *Surrealismo* foi escolhido por Breton e Soupault, em homenagem a Apollinaire²⁰, que havia classificado o livro *Les mammelles de*

¹⁸ BÜRGER, P. Obra citada, p. 57.

¹⁹ Nas palavras de Raymond, “Dadá apresenta-se, pois, como um ceticismo obstinado (...) que conduz rapidamente a uma negação total. O homem não é nada”. In: RAYMOND, M. Obra citada, p. 234.

²⁰ “Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabava de morrer e que, em várias oportunidades, nos pareceu ter obedecido a um impulso desse gênero, sem todavia haver-lhe sacrificado medíocres meios literários, Soupault e eu designamos com o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura que

Tirésias, de 1917, como um “drama surrealista”, em oposição ao termo *supernaturaliste*. É fato que as raízes do movimento nos levam ao Expressionismo e a uma atitude de revalorização do passado, com a redescoberta de nomes que, por meio das primeiras publicações da vanguarda, foram alçados à condição de precursores do Surrealismo francês²¹, como Sade, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Aplicando à análise a noção de intertextualidade, à luz da posição teórica de Hubert Damisch²² e demais autores, podem-se estabelecer relações mais profundas^{23 24}; torna-se possível, por exemplo, encontrar características surrealistas em obras de Hieronymus Bosch²⁵, bem como entender Lewis Carroll enquanto precursor do imaginário surrealista, conforme é explicado adiante (o Coelho Branco não está tão apressado!).

tínhamos à nossa e com o qual tardávamos a beneficiar nossos amigos. Acho que não mais é preciso voltar a esta palavra e que a acepção que lhe demos prevaleceu geralmente sobre a acepção apollinariana”. BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. In: TELES, G. M. Obra citada, p. 191.

²¹ É preciso frisar que o termo *Surrealismo* não é unanimidade entre os teóricos. Alguns autores, como Guillermo de Torre, preferem a palavra *Superréalismo*. Segundo Mendonça Teles, “a forma Super-Realismo é usada para indicar as tendências surrealistas da literatura hispano-americana, que guarda algumas divergências com o movimento de Paris”. In: TELES, G. M. Obra citada, p. 173.

²² Damisch propõe a análise das obras de arte com base no simbolismo da “teia”, sugerindo que uma história da arte não pode ser sequencial, pois a linearidade apaga as relações. Parte do pensamento de que toda obra faz pontes, ligações que ultrapassam épocas e tendências. A história da arte, assim, seria a história das ligações artísticas. A literatura pós-moderna, que utiliza da intertextualidade em larga escala, refuta com veemência a classificação em “escolas” e prefere as leituras não-sequenciais. Sobre o perspectivismo damischiano, recomenda-se a análise da obra *L'origine de la Perspective*, originalmente publicada em 1987.

²³ É recomendável a análise do desfile apresentado pela escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro, em 1997, cujo enredo é *De poeta, carnavalesco e louco... Todo mundo tem um pouco*, de autoria do carnavalesco Mario Borrielo. O desfile, em síntese, se propôs a “fazer uma viagem pelo mundo do inconsciente, onde sem censura a mente humana libera as suas emoções”. Borrielo, por meio das 37 alas e dos 8 carros alegóricos, refletiu acerca da relação arte & loucura, passando pela vida e pela obra de artistas como Hieronymus Bosch, Vincent Van Gogh, Marc Chagall, Salvador Dalí, Arthur Bispo do Rosário, entre outros, terminando com a celebração das obras do Museu de Imagens do Inconsciente, então coordenado pela grande Nize da Silveira, e com uma homenagem ao próprio carnaval, festa popular em que “loucura é arte e arte é loucura”. A escola foi a última a desfilar no primeiro dia de desfiles do Grupo Especial, em 09/02/1997, e terminou o campeonato em sétimo lugar. Informações retiradas do sítio <http://www.galeriadosamba.com.br/V41/ES.asp?Ã-ôÃôÃôÃôÃôÃô38>.

²⁴ A obra *A Aventura Surrealista*, de Sergio Lima, investiga a história do Surrealismo de maneira extremamente detalhada. Nela, é apresentado o fato de que a arte plumária de índios americanos (em especial dos índios brasileiros) despertou o interesse de Breton, que enxergava nos curiosos e belos cocares e colares exemplos da “beleza convulsiva” necessária à prática surrealista. Fica evidente, portanto, que o Surrealismo, conforme explica Raymond, não se limita a escrituras e produções artísticas datadas, mas a uma espécie de mística, poética e política atemporal. Para maiores informações, ver LIMA, Sergio. *A Aventura Surrealista*. Primeira Parte – Tomo 2. São Paulo: EDUSP, 2010.

²⁵ Algumas obras de Bosch, como o mais do que famoso tríptico *O Jardim das Delícias* (óleo sobre madeira), exposto em Madrid, no Museo del Prado, exemplificam o exposto. Segundo Walter Bosing, “Alguns autores viram Bosch como uma espécie de surrealista do século XV(...). O seu nome é, muitas vezes, evocado juntamente com o de Salvador Dalí”. In: BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch*. Entre o Céu e o Inferno. Taschen, 2006, p. 07.

Voltando às origens do movimento, deve-se observar que o Surrealismo buscou apoio filosófico nas ideias ainda jovens de Sigmund Freud e nos ideais marxistas, sem esquecer do supracitado legado expressionista. Mendonça Teles assim sintetiza o diálogo entre Expressionismo e Surrealismo:

(...) ambos os movimentos buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade.²⁶

O autor observa que tais características coloriam o primeiro momento surrealista com tintas românticas, marcas de uma postura até mesmo utópica com relação ao homem e à vivência em sociedade – tudo isso, frise-se, em um conturbado período entre guerras, o nó da *era da catástrofe*²⁷, quando o mundo não cheirava a óleo de linhaça, mas a pólvora misturada a sangue.

Tal idealismo fica bastante claro quando se analisam alguns trechos do manifesto de 1924. Não é ilógico dizer que Breton subestimava a lógica racionalista, afirmando que “o racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência”.²⁸ Ao longo do texto é identificável o apreço pelas investigações de ordem psicológica, sobrando convites para mergulhos na memória e passeios nos floridos campos dos sonhos. Em certo momento, levantam-se os seguintes questionamentos: “O sonho não pode ser ele também aplicado à solução das questões fundamentais da vida? Essas questões são as mesmas num caso e noutro e, no sonho, essas questões já existem? O sonho é menos cheio de sanções do que o resto?”.²⁹ Fica evidente que Breton depositava nos sonhos e no apreço pelo maravilhoso grandes expectativas quanto à possibilidade de se entender a vida humana em suas nuances mais profundas, em oposição ao que ele julgava ser típico da postura cientificista da modernidade.

²⁶ TELES, G. M. Obra citada, p. 170.

²⁷ Ver HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

²⁸ BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. In: TELES, G. M. Obra citada, p. 179.

²⁹ BRETON, A. Idem, p. 181.

Os ideais franceses ecoaram e chegaram à América Latina. Alejo Carpentier, escritor cubano, analisou os apontamentos de Breton e a postura dos jovens surrealistas de maneira entusiasmada. Para ele,

nenhuma atitude poderia ter definido melhor o espírito eminentemente idealista das novas gerações quanto a atitude adotada pelos surrealistas. Esta atitude, intensamente afirmada por manifestações e protestos violentos levados a cabo pelos surrealistas militantes, resume as tendências da melhor juventude intelectual francesa contemporânea.³⁰

Carpentier acreditava que o esforço criador dos artistas surrealistas deveria “tender a libertar a imaginação de suas tramas, a remexer a subconsciência, a fazer se manifestar o eu mais autêntico, do modo mais direto possível”.³¹ Somente a ousadia surrealista seria capaz de justificar e conceder significados ao absurdo presente nos sonhos, quando “as comparações mais insólitas se tornam possíveis. A ordem dos prodígios se altera. A mágica reclama seus direitos. A esfinge devora Édipo. A pedra filosofal existe. Tirésias leva à falência a Agência Havas”.³² Trata-se, em outras palavras, da possibilidade de inserir o maravilhoso na vida cotidiana³³.

Sobre o maravilhoso³⁴, especialmente, Breton faz alguns apontamentos. Para ele, “no domínio literário, só o maravilhoso é capaz de fecundar obras pertencentes a um gênero inferior como o romance e de um modo geral tudo o que participa da anedota”.³⁵ A poesia, como fica subentendido, é supervalorizada, uma vez que o autor estava convencido de que o gênero lírico era o que melhor

³⁰ CARPENTIER, Alejo. *Na Extrema Avançada. Algumas Atitudes do Surrealismo*. Social, Havana, vol. 13, nº 12 (dez. 1928), pp. 38, 74 e 76. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 458.

³¹ CARPENTIER, A. Idem, p. 461.

³² CARPENTIER, A. Idem, ibidem.

³³ Tal ideia fica bastante evidente na obra *Magia cotidiana*, de André Breton.

³⁴ Tzvetan Todorov dedicou-se à análise do fantástico e do maravilhoso no campo literário. Para ele, há diferentes tipos de “maravilhoso”, como o “maravilhoso hiperbólico” (a história é marcada por fenômenos sobrenaturais de dimensões absurdas), o “maravilhoso exótico” (a narrativa é ambientada em lugares desconhecidos, o que justifica a presença do maravilhoso), o “maravilhoso instrumental” (há a presença de “artigos engenhosos” – objetos mágicos – os quais são verossímeis no contexto da história narrada), o “maravilhoso científico” (na história, a presença do maravilhoso é explicada de maneira racional, inclusive com a existência de leis desconhecidas pelos cientistas contemporâneos – origem da “ficção científica”) e o “maravilhoso puro”, “que não se explica de maneira nenhuma”. In: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 60/63.

³⁵ BRETON, A. Obra citada, p. 183.

expressava as inquietações da alma humana. Breton não teve a preocupação de teorizar o maravilhoso, apenas o considerava fundamental para quebrar a lógica reinante na modernidade, dando asas aos delírios mais profundos. Tamanho era o seu apreço pelo maravilhoso que afirmou sem meias palavras:

Desta vez, minha intenção era de fazer justiça ao *ódio ao maravilhoso* que lavra entre certos homens, a este ridículo sob o qual o querem deixar cair. Cortemo-lo pela raiz, decidindo: o maravilhoso é sempre belo, não importa qual maravilhoso seja belo, nada há mesmo senão o maravilhoso que seja belo³⁶.

Aos poucos, a postura inicial foi mudando e o maravilhoso ganhou cores proletárias. Se antes a frase máxima dos surrealistas era de Rimbaud (“mudar a vida”), logo ela foi substituída por um lema de Karl Marx (“transformar o mundo”). Os jovens surrealistas não mais se contentavam em apenas investigar a poesia e as manifestações do onírico; eles desejavam levar tais estudos à ação, servindo a arte enquanto forma de agitação social³⁷, martelo (ou foice) que forjaria o socialismo³⁸.

Tão significativa foi a mudança de postura que André Breton decidiu publicar um segundo manifesto, em 1930: o *Second Manifeste du Surréalisme*, de notável inclinação marxista. Michael Löwy se debruçou sobre o escrito, afirmando que “a adesão dos surrealistas ao materialismo histórico, solenemente afirmada por Breton no *Segundo Manifesto*, marcou profundamente a história do movimento e particularmente aquela de seu posicionamento político”.³⁹ Ao materialismo histórico-dialético até mesmo o fazer artístico deveria se curvar: Breton passou a defender que “a arte autêntica era a que estava ligada à atividade revolucionária”.⁴⁰ As ideias de Hegel e, logicamente, Marx passaram a ser investigadas com ardor,

³⁶ BRETON, A. Idem, *ibidem*.

³⁷ Gilberto Mendonça Teles percebe, em tal mudança de postura, ecos da Revolução Russa, de 1917. O advento das primeiras experiências socialistas teria levado os surrealistas a reverem a posição teórica inicialmente defendida, declarando guerra às ideias de família, pátria e religião.

³⁸ Marcel Raymond descreve essa mudança de foco da seguinte maneira: “Entretanto, os surrealistas ortodoxos abandonaram pouco a pouco essa posição espiritualista. Cedendo a uma ação poderosa (...), eles se dirigiram, não sem querelas e divisões internas, para o materialismo dialético e para um certo comunismo”. In: RAYMOND, M. Obra citada, p. 256.

³⁹ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã* – Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 14.

⁴⁰ TELES, G. M. Obra citada, p. 172.

inclusive no que tange às reflexões acerca do Direito⁴¹. Tal linha de pensamento, no entanto, foi de encontro ao que acreditavam alguns membros do grupo de 24, gerando a paulatina desagregação dos surrealistas franceses.

Talvez tenha sido José Carlos Mariátegui, grande teórico peruano, quem melhor descreveu a “jornada de vida” do movimento. Sob o olhar dele, o Surrealismo (Supra-Realismo):

Não nasceu armado e perfeito da cabeça de seus inventores. Teve um processo. Dadá é o seu nome de infância. Se se segue atentamente o seu desenvolvimento, pode-se descobrir uma crise de puberdade. Ao chegar à idade adulta, sentiu sua responsabilidade política, seus deveres civis, se inscreveu num partido, se filiou a uma doutrina⁴².

E morreu - ao menos enquanto movimento histórico de vanguarda. Coube a outro peruano, César Vallejo, o mais famoso dos poetas daquele país, escrever a certidão de óbito do movimento, fazendo-o em *Autópsia do Super – Realismo* (Paris, 1930). Sob um olhar tremendamente crítico, o texto demonstra que o Surrealismo fracassou porque não conseguiu levar a cabo os ensinamentos marxistas, atuando enquanto *escola literária*^{43 44} que serviu apenas para fabricar

⁴¹ Escreveu Breton, no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, com base na teoria hegeliana: “Na esfera da moralidade, julgamos que Hegel disse de uma vez por todas, na esfera da moralidade enquanto distinta da esfera social, só há uma convicção formal, e se mencionamos a verdadeira convicção é para mostrar sua diferença e para evitar a confusão na qual se pode cair considerando a convicção tal como está aqui, isto é, a convicção formal, como se fosse a convicção verdadeira, já que esta se produz inicialmente na vida social (Filosofia do Direito)”. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 112/113.

⁴² MARIÁTEGUI, José Carlos. *Balanço do Supra – Realismo*. In: SCHWARTZ, Jorge. Obra citada, p. 465/466.

⁴³ Sublinhe-se que Vallejo utiliza o termo de forma pejorativa, uma vez que critica veementemente as “escolas literárias”, que, para ele, servem apenas para “fazer poemas sob medida”, sacrificando, portanto, a arte. Tal visão aproxima o pensamento do poeta peruano ao de Machado de Assis, que, cinco décadas antes, condenava o Realismo enquanto escola. Sobre o Realismo, Machado escreveu, em crítica a *O Primo Basílio* publicada n’O Cruzeiro de 30 de abril de 1878: “Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente: pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser colhida em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro, não é renegar nada; é trocar o agente da corrupção (...) Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.” Trecho retirado de crítica contida em: BOSI, Alfredo, CURVELLO, Mario, FACIOLI, Valentim, GARBUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis – Coleção Escritores Brasileiros, Antologia & Estudos*. São Paulo: Editora Ática, 1981, p. 85 – 86.

⁴⁴ Ainda sobre a ideia de “escola literária”, Michael Löwy afirma, sem pestanejar, no início de sua obra *A estrela da manhã*: “O Surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se ainda o quisermos, um protesto contra a

obras de arte de qualidade duvidosa, sem efetiva contribuição política. Para Vallejo, o grupo de André Breton, mesmo após o amadurecimento político que transformou o “Super-Realismo” em “uma pragmática intelectual realmente viva”⁴⁵, foi incapaz de professar as ideias de Marx de maneira legítima, revelando-se, na prática, um bando de anarquistas travestidos⁴⁶. Vallejo identifica nos poemas surrealistas sinais claros do que chamou “refinamento burguês”, síntese da contradição que consumia internamente o movimento. Em termos distintos: a adesão às pautas socialistas não se refletiu na práxis de Breton e companhia, o que tornou o Surrealismo estéril. O diagnóstico é um verdadeiro balaço: “No instante em que estamos, o Super-Realismo – como movimento marxista – é um cadáver. (Como cenáculo meramente literário – repito – sempre foi, como todas as escolas, uma fragorosa mentira, um espantalho vulgar)”.⁴⁷ O peruano, não se dando por satisfeito, dedica longos parágrafos a criticar a postura de Breton, que, segundo ele, não passava de um “ideólogo escolástico”, “rebelde de gabinete”, “mestre-escola recalcitrante”, “anarquista de subúrbio”. O maior defeito de Breton, na visão de Vallejo, era não entender que uma revolução não se faz por artistas ou intelectuais burgueses em “crise de consciência”, mas por operários, proletários explorados pelo capitalismo, inseridos em um contexto de crise econômica. Finalmente, o “poeta dos vencidos” joga a última pá de cal: “O fundo histórico do Super-Realismo é quase nulo, sob qualquer aspecto que seja examinado”.⁴⁸

Jean-Paul Sartre também não economizou elogios. Na visão dele,

o Surrealismo, assim como radicalizou a negação do útil para transformá-la numa recusa do projeto e da vida consciente, radicaliza a

racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista, e a aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’”. In: LÖWY, M. Obra citada, p. 09. Deve-se frisar que Löwy adota, explicitamente, uma postura pró-surrealismo de 30.

⁴⁵ VALLEJO, César. *Autópsia do Super-Realismo*. In: SCHWARTZ, J. Obra citada, p. 468.

⁴⁶ Walter Benjamin havia detectado esse problema um ano antes, em 1929, escrevendo que: “Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa”. In: BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo – O último instantâneo da inteligência européia*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume 1. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 32.

⁴⁷ VALLEJO, C. Obra citada, p. 470.

⁴⁸ VALLEJO, C. Idem, p. 471.

velha reivindicação literária da gratuidade para fazer dela uma recusa da ação pela destruição das suas categorias. Existe um quietismo surrealista. Quietismo e violência permanente; dois aspectos complementares de uma mesma posição. Como o surrealista se privou dos meios de organizar um empreendimento, sua atividade se reduz a impulsos no imediato. Reencontramos aqui, mais sombria e pesada, a moral gílgia com a instantaneidade do ato gratuito. Isso não nos surpreende: há um quietismo em todo parasitismo e o compasso favorito do consumo é o instante⁴⁹.

Sartre ironiza as intenções do grupo de Breton, descrevendo os surrealistas como moleques que, cegados pelo idealismo, queriam “aniquilar a sua família, o tio general, o primo padre (...)”, ou seja: queriam negar as suas origens, dilapidando não somente o patrimônio familiar, mas o mundo, fazendo da negação e da revolta a sua existência superficialmente comprometida com o socialismo. Em resumo, Sartre também entendia que os surrealistas não passavam de *engomadinhos* burgueses. O ápice da ironia está impresso na seguinte passagem: “O que esses jovens podem esperar de melhor é se organizarem em alguma associação punitiva e clandestina, nos moldes da Ku-Klux-Klan”.⁵⁰

Observando por outro ângulo a esfinge surrealista (para usar de um símbolo caro ao autor de *Nadja*), parece-nos claro que André Breton não é um “Judas a ser malhado”; as posturas de Sartre e Vallejo são um tanto extremistas. Ainda no calor das décadas de 20 e 30, o Surrealismo foi analisado de modo diverso, sendo que alguns teóricos, por mais que reconhecessem incongruentes excessos⁵¹, observavam qualidades louváveis nos ideais difundidos pelo emblemático *Primeiro Manifesto* e no restante da produção artística de Breton. Walter Benjamin é o melhor exemplo.

Benjamin, em 1929, escreveu:

⁴⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 140.

⁵⁰ SARTRE, J. P. Idem, p. 141.

⁵¹ Walter Benjamin, que teceu elogios ao movimento, fez uma crítica bastante pertinente à postura de Breton e Apollinaire frente aos progressos científicos do mundo moderno (os quais o frankfurtiano via com muitas ressalvas). Nas palavras dele, “(...) quando Apollinaire e Breton (...) pretendem completar a anexação do Surrealismo ao mundo circundante afirmando que ‘as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico’, e quando, com outras palavras, querem transformar a mistificação, cuja culminância Breton vê na poesia (o que é defensável), no fundamento, também, do desenvolvimento científico e técnico, uma integração desse tipo parece demasiadamente tempestuosa”. In: BENJAMIN, W. Obra citada, p. 28.

Desde Bakunin, não havia mais na Europa um conceito radical de liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito. Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que “a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático”⁵².

A quase insaciável sede por liberdade, na visão de Benjamin, é positiva, uma vez que exorciza a apatia e traz ao samba a revolta tão necessária para qualquer revolução. O principal problema levantado por Vallejo, entretanto, retorna na reflexão benjaminiana (embora de maneira contida): conseguiam os surrealistas associar a revolta à revolução? Benjamin também acreditava que não.

O panorama exposto mostra que diferentes teóricos identificavam um mesmo calcanhar de Aquiles no Surrealismo de Breton. Porém, se a fraqueza parecia, a Jean-Paul Sartre e a César Vallejo, suficiente para que as demais características do movimento fossem rechaçadas, para Benjamin ela era apenas uma fraqueza, a qual não apagava os méritos do movimento, como o já exposto espírito libertário e a valorização da força poética. Resta a impressão de que Benjamin acreditava em um “Surrealismo em potencial”, o que pode ser depreendido de trechos como “(...) onde estão os pressupostos da revolução? (...) Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta”.⁵³ Se os surrealistas ainda não haviam conseguido, de fato, fazer uma revolução, ao menos eram, para Benjamin, “os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto (Comunista) nos transmite hoje”.⁵⁴ Ainda havia esperança - e Breton a alimentou até deixar a vida.

Em caráter retrospectivo, nos anos 50, outro frankfurtiano, Theodor W. Adorno, bisbilhotou o movimento. Diferentemente de Lukács, para quem a arte de vanguarda era decadente, Adorno entendia a obra vanguardista enquanto expressão autêntica, filha do seu tempo⁵⁵. Isso não quer dizer, porém, que o Surrealismo não merecesse críticas – algumas severas. Em *Reverendo o Surrealismo*, o autor, já no primeiro parágrafo, aponta uma série de problemas nas ideias de Breton e

⁵² BENJAMIN, W. Idem, p. 32.

⁵³ BENJAMIN, W. Obra citada, p. 33/34.

⁵⁴ BENJAMIN, W. Obra citada, p. 35.

⁵⁵ Informações retiradas de BÜRGER, P. Obra citada, p. 169.

companhia. Diz Adorno (em outros termos) que o Surrealismo atirou no próprio pé (ou atravessou o samba) quando tentou entender a si mesmo, algo com o que nenhuma arte tem obrigação. Nas palavras dele:

(...) é fatal para a interpretação da arte, até mesmo para aquelas filosoficamente responsáveis, sua obrigação de exprimir por meio de algo conhecido aquilo que causa estranheza, na medida em que leva ao conceito o elemento desconcertante, deixando assim de explicar a única coisa que precisaria ser explicada: quanto mais as obras de arte esperam ser explicadas, tanto mais cada uma delas acaba traindo seu conformismo, mesmo que essa não tenha sido sua intenção⁵⁶.

Pode-se dizer que o Surrealismo se levou a sério demais, confiando em teorias demasiado pretensiosas. A tão enaltecida espontaneidade dos sonhos foi refutada por estudos psicanalíticos; a relação entre livres associações e escrita automática igualmente caiu por terra; a tentativa de representar o onírico por meio de imagens concretas gerou montagens que, na visão adorniana, são as verdadeiras naturezas-mortas⁵⁷. Entretanto, o balanço termina com saldo relativamente positivo: Adorno reforça o entendimento de que os surrealistas conseguiram expressar a época em que viveram, sendo bons fotógrafos da história.

História que vem e que passa, como um rio que passou (e continua a passar) em minha e em nossas vidas de vagares. A Velha-Guarda, outrora *avant-garde*, é a tradição de uma escola de samba, o cultivo da memória, a experiência a favor do carnaval, em trajes de gala: os mestres narradores, à la Walter Benjamin. Fim e começo de um ciclo de saberes, pois, em passos e compassos circulares, *o novo sempre vem*, como profetizava Elis Regina, entre velhas roupas coloridas, imortalizando Belchior. As vanguardas históricas são passado, mas isso não quer dizer que elas não podem ser reinterpretadas, reinventadas, transformadas — podem!

⁵⁶ ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 135.

⁵⁷ Adorno chega a afirmar que as obras pornográficas seriam os melhores modelos do surrealismo. Para ele: “O que acontece nas colagens, o que nelas está contido de modo espasmódico, assemelha-se às alterações que ocorrem em uma imagem pornográfica no instante da satisfação do *voyeur*. Nas colagens, os seios cortados, as pernas de manequins em meias de seda, são monumentos aos objetos do instinto pervertido, que outrora despertavam a libido. Reificado e morto nas colagens, o que havia sido esquecido revela-se como o verdadeiro objeto do amor, como aquilo que o amor gostaria de parecer, e como nós gostaríamos de ser. Como um instantâneo do momento em que se desperta, o Surrealismo é parente da fotografia.” In: ADORNO, T. W. Obra citada, p. 139/140.

Segue a Velha-Guarda, sambando miudinho... vem o Abre-Alas, uma releitura do Surrealismo de 24.





Capítulo 02 / Abre-Alas - O Surrealismo Jurídico

“A justiça é cega, mas enxerga quando quer,
já está na hora de assumir!”

(G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, 1989: *Direito é Direito*⁵⁸).

As visões de Walter Benjamin e Theodor Adorno, anteriormente expostas, servem para explicar o porquê de um teórico latino-americano, o professor argentino-brasileiro Luis Alberto Warat, ter utilizado o Surrealismo como base para a feitura de uma ousada reflexão acerca do Direito, o *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, publicado originalmente em 1988, que hoje dá formas à primeira alegoria⁵⁹ do nosso desfile, o carro abre-alas. Alguns apontamentos devem ser feitos com relação à postura adotada por Warat, o destaque principal⁶⁰, cuja fantasia se chama *Dionísio Sonhador*.

De início, parece claro a Warat que o fundo histórico do Surrealismo, em oposição ao que afirmou César Vallejo, não foi “quase nulo sob qualquer aspecto”; sim, o movimento encabeçado por Breton apresentou problemas (alguns ontológicos, os quais são criticados pelo próprio Warat, como a existência de um líder guardião em um movimento que se propunha libertário), mas isso não tira do Surrealismo de 24 alguns méritos, a exemplo do que mostraram Benjamin e Adorno. O desejo de utilizar a psicanálise e a simbologia enquanto aliadas do fazer artístico e do pensar a arte, bem como a valorização do onírico e do maravilhoso

⁵⁸ Samba de enredo composto por Jorge King, Serginho Tonelada, Fernando Partideiro, Zé Antônio e J. C. Couto.

⁵⁹ “Divididas entre carros alegóricos (imensas estruturas com rodas, muitas vezes motorizadas, que ocupam toda a largura da passarela) e tripés (alegorias menores, de quatro rodas, capazes de serem deslocadas por um ou dois empurradores) esses elementos visuais têm crescido em importância de ano para ano desde o advento das chamadas superalegorias, em 1976, na Beija-Flor de Nilópolis. Boa parte da história contada pelo enredo está presente nos elementos visuais das alegorias, tais como as esculturas, os destaques e as composições”. In: FERREIRA, F. Obra citada, p. 369. Este é também o entendimento da carnavalesca Rosa Magalhães, para quem “o carro alegórico serve para complementar o enredo, ilustrando-o e fazendo-o mais acessível ao entendimento das pessoas que assistem ao desfile”. In: MAGALHÃES, R. Obra citada, p. 78.

⁶⁰ “Geralmente apresentando-se sobre os grandes carros alegóricos, destaques e composições são elementos fantasiados representando os principais momentos do enredo. A diferença entre os dois reside, principalmente, no luxo e na grandiosidade das fantasias. Os destaques normalmente apresentam conceitos ou personagens únicos, enquanto as composições se apresentam, muitas vezes, como grupos usando fantasias similares”. In: FERREIRA, F. Obra citada, p. 369.

como formas de reinterpretar o mundo são bons argumentos de defesa. Além disso, o manifesto de Warat não se propõe a ser uma solução, alternativa única, tampouco chama para si a responsabilidade descomunal de sozinho revolucionar⁶¹ o Direito positivo⁶²; diferentemente, apresenta propostas, o que fica claro no final do texto (parte VI), e deve ser entendido enquanto provocação⁶³ e estopim reflexivo: a partir das ideias destiladas por Warat é possível perspectivar a ciência jurídica e repensar a teoria e o ensino do Direito, transformando-os.

Em linhas gerais, o *Manifesto do Surrealismo Jurídico* é um convite à humanização do Direito. O Direito positivo, forjado em formas de racionalidade, justiça, pureza, certeza, objetividade e demais características que encontram em Hans Kelsen⁶⁴ o seu maior expoente, tem servido a um propósito, ataca Warat: um

⁶¹ Tal postura (bastante pretensiosa e restritiva), por vezes adotada por Breton no contexto do Surrealismo de 1924, entra em choque com algumas ideias defendidas por Warat, que chega a criticar Breton, observando traços de autoritarismo no papel de líder que o artista francês exercia frente ao movimento surrealista. Para Warat, “Breton fala da liberdade criativa, mas a outorga sempre com restrições. Muitas vezes, ele cumpriu o papel de vigia da criatividade surrealista”, sendo que “o líder surrealista é sempre descartável”, não servindo para outra coisa que não “orientar para que o homem possa encontrar o prazer de viver e reconhecer que seu corpo está feito de utopias que não precisa reprimir. Por isso ele nunca pode ser uma utopia substitutiva”. Assim, entende Warat que ao chamar para si o papel de líder, Breton mais cerceava do que potencializava o movimento. In: WARAT, Luis Alberto. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*. São Paulo: Editora Acadêmica, 1988, p. 47/48.

⁶² Recomenda-se a leitura da obra *O Positivismo Jurídico*, de Norberto Bobbio. Nela, o autor explica que o Positivismo Jurídico considera o Direito “como um fato e não como um valor”. Daí se deduz que “na linguagem juspositivista o termo *Direito* é então absolutamente avalorativo, isto é, privado de qualquer conotação valorativa ou ressonância emotiva: o Direito é tal que prescinde do fato de ser bom ou mau, de ser um valor ou um desvalor”. Conforme será analisado no decorrer deste trabalho, tal concepção é visceralmente questionada por Luis Alberto Warat. Trechos retirados de: BOBBIO, Norberto. *O Positivismo Jurídico: Lições de Filosofia do Direito*. São Paulo: Ícone Editora, 2006, p. 131.

⁶³ Esse entendimento pode ser observado no *Prefácio do Manifesto*, escrito por Albano Marcos Bastos Pêpe, que diz: “Entendo o texto como provocação, como algo que erotiza o instituído, que o remete radicalmente ao instituinte. Tomo o instituinte como polissêmico, portanto, metafórico, permitindo, assim, múltiplos deslocamentos. Tomo o instituinte como polifônico, possibilitando uma constante alternância de vozes que produzem o ato discursivo plural”. A influência de Bakhtin está mais do que explicitada. In: WARAT, L. A. Obra citada, p. 09.

⁶⁴ Kelsen se propôs a fazer uma *Teoria Pura do Direito*, ou seja, “uma teoria do Direito positivo – do Direito positivo em geral, não de uma ordem jurídica especial. É teoria geral do Direito, não interpretação de particulares normas jurídicas, nacionais ou internacionais. Contudo, fornece uma teoria da interpretação. Como teoria, quer única e exclusivamente conhecer o seu próprio objeto. Procura responder a esta questão: o que é e como é o Direito? Mas já não lhe importa a questão de saber como deve ser o Direito, ou como deve ele ser feito. É ciência jurídica e não política do Direito. Quando a si própria se designa como ‘pura’ teoria do Direito, isto significa que ela se propõe garantir um conhecimento apenas dirigido ao Direito e excluir deste conhecimento tudo quanto não pertença ao seu objeto, tudo quanto não se possa, rigorosamente, determinar como Direito. Quer isto dizer que ela pretende libertar a ciência jurídica de todos os elementos que lhe são estranhos. Esse é o seu princípio metodológico fundamental”. In: KELSEN, Hans. *Teoria Pura do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 01. O recorte metodológico feito por Kelsen, conforme revela – com muita clareza – a leitura do excerto, é de uma precisão cirúrgica. É importante destacar que, na época em que foi executado (primeira metade do século XX), Kelsen objetivava proteger o Direito estatal dos arbítrios totalitários (vide os célebres debates travados com Carl Schmitt). Para Norberto Bobbio, “a teoria do ordenamento jurídico encontra a sua mais coerente expressão no pensamento de

propósito excludente, que multiplicou a desigualdade concreta por detrás do véu da igualdade formal e gerou um exército de “pinguins⁶⁵” tão maquinal quanto aquele observado em *Batman - o Retorno*, do excêntrico diretor Tim Burton. Tropas de juristas enternados e desumanizados, recolhidos na abstração de seus gabinetes após a saída em massa pelos umbrais das faculdades de Direito.

O Surrealismo Jurídico, em oposição a esse quadro de apatia, conformismo e mofo, torna-se uma celebração da vida: contra todas as formas de opressão, contra o ensino jurídico pautado na dogmática acrítica, contra o Direito que só faz justificar a manutenção das desigualdades. Segundo o autor, “a democracia é o direito de sonhar o que se quer”⁶⁶, ou seja: não é possível existirem ideais democráticos se não houver liberdade criativa. Warat apregoa uma nova concepção de pedagogia nas escolas de Direito e, por extensão, de justiça. Tal concepção, em cores vivas, toma por base o papel desempenhado pelas artes em nossas vidas, carnavalizando a visão que tradicionalmente se tem do saber jurídico. Mas não nos apressemos, não nos apressemos muito... tudo será explicado em detalhes.

Mergulhemos, pois, no caudaloso texto waratiano!

A abertura do manifesto sintetiza o espírito da “brincadeira”:

Juntar o Direito à poesia já é uma provocação surrealista. É o crepúsculo dos deuses do saber. A queda de suas máscaras rígidas. A morte do maniqueísmo juricista. Um chamado ao desejo. Um protesto contra a mediocridade da mentalidade erudita e, ao mesmo tempo, um saudável desprezo pelo ensino enquanto ofício. É recriar o homem, provocando-o para que procure pertencer-se por inteiro, para que sinta uma profunda aversão contra as infiltrações de uma racionalidade-culposa e misticamente objetivista, convertida em ‘gendarme’ da criatividade, do desejo, assim como de nossas ligações com os outros⁶⁷.

Kelsen. Por isso podemos considerar este autor o clímax do movimento juspositivista, depois do que começa a sua decadência, isto é (sem metáfora), sua crise”. In: BOBBIO, N. Obra citada, p. 198.

⁶⁵ Em *A Rua Grita Dionísio! Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia*, obra que será analisada com maior profundidade na segunda metade do estudo, Warat utiliza o verso “pinguinizar”, criticando determinadas crenças jurídicas aprisionadas pelos nós das gravatas legalistas, que sufocam a alteridade.

⁶⁶ WARAT, L. A. Obra citada, p. 18.

⁶⁷ WARAT, L. A. Idem, p. 13.

A análise do parágrafo acima revela que Warat, trapezista voador, dá um salto mortal sem rede, caindo na paixão surrealista da maneira mais provocativa possível. Atendendo à lei do desejo, declara uma guerra epistemológica aos academicismos e celebra as “invasões bárbaras” do Direito, lideradas pelas artes. O sonho aparece enquanto possibilidade de revolução, uma vez que pode descolonizar a mente, deslocando a imaginação dos homens para outro paradigma existencial. Segundo o professor, “por aí passa a procura de uma Declaração Surrealista dos Direitos do Homem: a *Declaração Universal dos Direitos do Desejo*, do direito à criatividade, do direito de sonhar”^{68 69}. O Surrealismo é o aríete que abala as muralhas jurídicas e “tenta subverter a figura perfeita da lei, da ciência e do poder, descobrindo-lhes certas marcas de corrupção; tenta inventar uma contra-imagem dos objetos amados”⁷⁰. O porquê disso? Na sequência, Warat apresenta a resposta: a prática surrealista, devido ao seu descompromisso com a certeza e a verdade, consegue agarrar o esquivo coelho-Direito, virando-o do avesso, expondo as entranhas da justiça e gerando um necessário desencantamento, graças ao qual deixamos “de idealizar essas figuras, redescobrimos-as em suas imperfeições e, portanto, em sua história real”⁷¹.

Fica evidente que, na opinião do (in) tranquilo Warat, introduzir a arte na vida do Direito é um ato subversivo capaz de libertar os sujeitos da apatia cotidiana. O autor entende que uma das grandes lições da poética é ensinar a ter uma atitude adâmica diante do mundo, como se a cada segundo algo novo e interessante possa ser descoberto. Trata-se de uma valorização da atitude infantil de investigar, questionar e, após o desencanto inicial gerado pelo choque com a realidade, se deixar deslumbrar (ou alumbrar, lembrando Manuel Bandeira) de forma não-alienada, livre, algo precioso aos surrealistas históricos. No manifesto de 1924, Breton escreveu:

⁶⁸ WARAT, L. A. Idem, p. 15. Grifo do autor.

⁶⁹ *O Direito de Sonhar* é o título de um importante trabalho de Gaston Bachelard, com o qual dialogar-se-á em breve.

⁷⁰ WARAT, L. A. Idem, p. 34.

⁷¹ WARAT, L. A. Idem, ibidem.

O espírito que mergulha no Surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância. (...) Talvez seja a infância o que mais se aproxima da “verdadeira vida”; a infância além da qual o homem não dispõe, além do seu salvo conduto, senão de algumas entradas de favor; a infância onde tudo concorria, entretanto, para a posse eficaz, e sem acasos, de si mesmo⁷².

A obsessão pela infância⁷³, nessa via, é uma ferramenta que permite aos artistas se libertarem de certas amarras impostas pela vida adulta (que em muito se confundem com a burocracia).

Encerrada a relativamente longa abertura, em que são lançadas as primeiras serpentinas do Surrealismo Jurídico (de maneira quase caótica e bastante efusiva⁷⁴), o autor começa a organizar as ideias, ganhando o texto mais consistência. A proposta waratiana está expressa no seguinte trecho:

De minha parte, pretendo retomar alguns dos caminhos abertos pelos surrealistas. Estou tentando com este manifesto fazer minha própria leitura do Surrealismo, jogando nela toda minha experiência pedagógica. Quero fazer um exercício de adaptação da experiência surrealista como postura didática para o ensino do Direito⁷⁵.

A tarefa não é simples. Warat reconhece que o contexto em que o seu manifesto é escrito (final do século XX) é bastante diferente daquele das primeiras décadas do século passado, quando as flores astrais de Breton oficialmente nasceram. Naquela época, o mundo ainda não havia presenciado o nazifascismo genocida, a burocracia esmagadora do socialismo real e os cogumelos sem psicodelias das duas bombas atômicas: imaginar um futuro a longo prazo e em tons pastel era possível e aprazível. Warat, fincado no presente, preocupa-se

⁷² BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. In: TELES, G. M. Obra citada, p. 203.

⁷³ Gaston Bachelard, onipresente no manifesto de Warat, dedica à infância um capítulo de *A Poética do Devaneio*, afirmando que: “a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. (...) O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. Pode o mundo ser tão belo agora? (...) Ah, como seríamos firmes em nós mesmos se pudéssemos viver, reviver, sem nostalgia, com todo o ardor, no nosso mundo primitivo!”. In: BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 97.

⁷⁴ Tais características são um desafio à análise acadêmica do manifesto: como abordar um texto tão apaixonado sem correr o risco de esfriá-lo, descaracterizá-lo, matá-lo a duras penas? O autor não deseja dissecar anatomicamente os parágrafos de Warat; logo, toma a liberdade de ser, ao menos no início deste segundo capítulo, um pouco exaltado. Não se preocupe, leitor conservador: logo as pulsações das páginas vão desacelerar. Warat começa por colocar fogo no circo, mas assume, aos poucos, uma postura mais vigilante, introvertida, até mesmo desencantada. A abertura do manifesto é o choque, o susto; depois, é perceptível uma certa contenção.

⁷⁵ WARAT, L. A. Obra citada, p. 41.

menos em fazer prognósticos e mais em pensar o *agora*, cunhando a expressão *Surrealismo Tardio*, a qual serve para mostrar o quanto o Surrealismo pode servir para a busca da afirmação das singularidades dentro da pasteurizada cultura pós-moderna, que “pretende vincular toda nossa sensibilidade às máquinas que inundam nosso cotidiano”⁷⁶.

Antes de aplicar as ideias do Surrealismo Jurídico, expressão do Surrealismo Tardio, é preciso mapear o contexto de então, classificado como pós-moderno⁷⁷. Para Warat, a vivência pós-moderna é marcada pelo excessivo culto aos fetiches, que surgem enquanto substitutos dos desejos. Um fetiche atuaria como “negação da percepção de uma ausência”⁷⁸, maquiando a realidade e criando simulacros, contribuindo tudo para a alienação coletiva. Warat acredita que o fetichismo (conceito de Marx, ligado ao de reificação⁷⁹) deve ser combatido pelo Surrealismo Tardio, o qual “luta para eliminar a contaminação, que surge da tecnologia, que sustenta a cultura da pós-modernidade”⁸⁰. Na visão dele, o cotidiano pós-moderno, envolvido pela tecnocracia, gesta “atos microgenocidas”. O típico sujeito pós-moderno é aquele que se deixa seduzir pelos fetiches e se esquece dos grandes temas que balizam a vida humana, como a poesia, o amor e a ecologia. À prática surrealista, samba engajado, cabe reivindicar a necessidade de uma política do cotidiano, impregnando-se de um espírito ecológico que entenda o

⁷⁶ WARAT, L. A. Idem, ibidem.

⁷⁷ Mozart Silvano Pereira, de maneira sucinta e precisa, ensina que o “rótulo de pós-modernidade abriga uma gama bastante variada e heterogênea de teorias e pontos de vista. Entre os pensadores que arquitetaram uma teoria social pós-moderna frequentemente não existe um núcleo fixo de concordância geral, mas uma variedade difusa de proposições que são, por vezes, incompatíveis ou até mesmo contraditórias. No entanto, alguns pontos de consenso do pensamento pós-moderno, que constituem seus fundamentos centrais, gravitam em torno das ideias do esgotamento da modernidade, da extinção das certezas e daquilo que Jean-François Lyotard declarou como ‘incredulidade diante das metanarrativas’”. In: PEREIRA, Mozart Silvano. *Em Busca da Totalidade Perdida: o Direito e a crítica do relativismo pós-moderno*. In: Revista Jurídica Themis, n.º. 21. Curitiba: Centro Acadêmico Hugo Simas, 2010, p. 168.

⁷⁸ WARAT, L. A. Idem, p. 36.

⁷⁹ Para Karl Marx, cada mercadoria possui um “caráter misterioso”, que independe do valor-de-uso. Segundo ele, “a mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho”. Ou seja: em uma mercadoria são refletidos valores e relações existentes na sociedade, os quais não são perceptíveis materialmente. Dá-se, a partir daí, uma inversão de valores, um processo de “coisificação” do homem (reificação) e de “endeusamento” da mercadoria (fetichismo). O trabalho humano e as relações sociais que estão presentes em uma mercadoria são ocultados por ela, que adquire um valor para além do material de que é feita e da mão-de-obra empregada em sua confecção. Ideias retiradas de: MARX, Karl. Fetichismo e Reificação. In: IANNI, Octavio (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.) *Marx*. [s.l.]: Ática [s.d.].

⁸⁰ WARAT, L. A. Obra citada, p. 45.

ato de viver como opção política capaz de transformar o mundo⁸¹. É o advento de uma “ecologia do desejo”⁸².

Um ponto importante a ser reforçado é que Warat não se deixa levar por visões utópicas simplistas; ele sabe que a briga comprada é das mais pesadas. As leituras por ele feitas do drummondiano tempo presente (lembremo-nos de que estamos em 1988) são pessimistas; além disso, *o futuro não é mais como era antigamente*. Nesse sentido, o texto de Warat pende para a literatura distópica⁸³, cujas adaptações cinematográficas bem expressam os dias atuais⁸⁴. Ele parte do pressuposto de que não podem existir espaços políticos, afetivos e poéticos sem paixão, desejo, efervescência, mas enxerga que a pós-modernidade é marcada pelo definhamento do entusiasmo vital e que os homens se tornaram passivos, apáticos e entregues à melancolia. Marcha, em meio a um bombardeio de informações

⁸¹ WARAT, L. A. Idem, p. 46.

⁸²É imprescindível destacar que Warat dá tanta importância à ideia de “ecologia do desejo” que, em 1990, republicou o *Manifesto do Surrealismo Jurídico* juntamente com um *Segundo Manifesto*, redigido no mesmo ano e com subtítulo *Para uma ecologia dos afetos*, classificando-os como *Manifestos para uma ecologia do desejo*. O presente trabalho não analisará o *Segundo Manifesto*, cuja abordagem temática, em linhas gerais, difere daquela que caracteriza o Manifesto original, de 1988. Se no primeiro manifesto Warat é universalista e dialoga diretamente com o texto de Breton, investigando o papel dos sonhos e dos desejos na vida humana pós-moderna, encontramos no segundo análises localizadas; o autor, por exemplo, tece reflexões acerca do *american way of life*, da queda do muro de Berlim e da desintegração da URSS, da questão judaica, da política neoliberal, das intervenções estadunidenses em nações latino-americanas, etc. Apenas a parte III, intitulada *A ecologia dos afetos. Fantasmagorias e amores*, ganha formas mais abstratas, enfocando a necessidade do amor nos processos políticos globais. Warat encerra o texto com as seguintes palavras: “Trocando em miúdos, como cantaria Bethânia, a ecologia do desejo está sendo apresentada como uma ecologia de reconhecimento do Outro. A ecologia assim perfilada tem que se pronunciar num discurso que tente impedir a destruição da condição humana pelo retorno da horda reprimida. A ecologia que fala do amor, é lícito concluir, encontra seu sentido social na tentativa de evitar a morte do pensamento e a destruição de uma sociedade que, buscando uma harmonia absoluta, torna-se violenta e discriminatória”. In: WARAT, L. A. Segundo Manifesto – Para uma ecologia dos afetos. In: WARAT, L. A. *Territórios Desconhecidos* – A procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004, p. 288.

⁸³Prova disso é que Warat menciona a importante obra *1984*, de George Orwell, a qual figura enquanto “forma surrealista de mostrar que existem modos de conseguir que os componentes totalitários de uma sociedade sejam irreversíveis, sem mais volta”. In: WARAT, L. A. Obra citada, p. 54. O *Big Brother*, aliás, aparece em diversos escritos do autor.

⁸⁴Em certo momento, Warat descreve as ruas de Tóquio, cidade considerada paradigma da pós-modernidade, onde “enormes telas de TV amplificam o mundo, fragmentando-o em mil imagens simultâneas”. O excesso de informações gerado pela gaiola tecnológica em que a cidade se converteu (um anti-País das Maravilhas?) transforma o homem em um androide frio e isolado. Impossível não lembrar o emblemático filme *Blade Runner*, o *caçador de andróides*, do diretor Ridley Scott. O “cult movie da ficção científica”, lançado em 1982, apresenta uma história que se passa em 2019, ambientada em uma Los Angeles suja, superpopulosa, a explodir furiosa em altíssimas torres de queima de combustíveis fósseis; uma metrópole caótica em meio à destruição pós-industrial, conforme Renato Luiz Pucci Jr. observa em *Cinema Pós-Moderno*, artigo presente na coletânea *História do cinema mundial*, organizada por Fernando Mascarello. Para David Harvey, o “caos de signos, de mensagens e significações concorrentes sugere, no nível da rua, uma condição de fragmentação e incerteza que acentua muitas das facetas da estética pós-moderna”. In: HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 6ª Ed, São Paulo: Loyola, 1996, p. 278/279.

fragmentadas, um exército de sujeitos desumanizados que se entregam a prazeres superficiais e fugidios, decorrentes dos fetiches (e não deixa de ser triste perceber que, vinte anos depois da publicação do manifesto de Warat, continuamos a ver o mesmo quadro, cotidianamente, nas ruas de qualquer grande cidade). São os “androides melancólicos e assustados”, reféns de antidepressivos e livros de autoajuda. Há, ainda, um outro tipo de homem pós-moderno, representado pelos “radiantes sedutores programados”, que se entregam ao consumismo desenfreado e ao culto da exterioridade do corpo, sem qualquer consciência histórica⁸⁵. Ambos os grupos são formados por pessoas que, na visão desencantada de Warat, foram convertidas em meros terminais de informações, títeres, marionetes ou manequins, chegando a um grau tão alto de alienação que conseguem encontrar algum sentido no niilismo que caracteriza a sociedade pós-moderna.

É nesse cenário pré-apocalíptico que o Surrealismo Tardio deve fazer uma baita batucada, acordando os sujeitos, a exemplo do que ocorre no filme *Matrix*⁸⁶ (1999), de seu sono existencial. Warat declara guerra à massificação alienante, afirmando veementemente que “a cultura pós-moderna nos está tirando toda confiança em nossa produção psíquica, em nossos desejos e em nossos pensamentos”⁸⁷. Faz-se necessário, pois, que o homem recupere a sua dimensão crítica, substituindo a razão instrumental pela “razão do desejo”.

O Direito está, evidentemente, inserido no contexto decrépito anteriormente narrado. Warat identifica algumas confusões cristalizadas no imaginário jurídico coletivo, as quais seriam indicativas do triunfo de uma ideologia segregacionista e descompromissada com o diálogo. Ele acredita que a confusão entre Estado e

⁸⁵ Justamente devido a esse conjunto de características, as quais nos remetem a um mundo marcado pelo desencantamento, pela inconstância e pela instabilidade, o sociólogo polonês Zigmunt Bauman, na obra *O mal-estar da pós-modernidade*, afirma que as vanguardas são incompatíveis com o mundo pós-moderno. Para maiores informações, ver BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

⁸⁶ Warat menciona o filme em *A Rua Grita Dionísio!*: “Um fantasma percorre toda a concepção moderna do Direito baseado no normativismo: o medo, a insegurança jurídica ou a origem de um grande sistema de ilusões; uma Matrix que se vem arrastando por séculos, que faz crer aos juristas que podem controlar racionalmente os processos decisórios da magistratura”. In: WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!* P. 52. O autor também se refere a *Matrix* no artigo *Universidad sin Muros: Formacion Continua, Abierta y Permanente*, em que afirma que a educação pode se converter numa espécie de Matrix, um sonho simulado que aprisiona mentes. Ver: WARAT, L. A. *Universidad sin Muros: Formacion Continua, Abierta y Permanente*. In: WARAT, L. A. *Epistemologia e Ensino do Direito: O sonho acabou*. Volume II. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004, p. 447.

⁸⁷ WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 63.

Direito é algo bastante sintomático, uma vez que contribui para o advento do totalitarismo, camuflado pelo excesso de informações que dá aos sujeitos a (falsa) impressão de completa liberdade. É o que expressa o seguinte trecho:

Quando os juristas identificam, acompanhando o pensamento kelseniano, o Estado e o Direito, suprimem a vida privada, delegando aos órgãos encarregados de produzir as significações jurídicas o poder absoluto para ler a história das normas jurídicas. Assim, o Estado adquire o monopólio da memória jurídica e provoca a purificação da memória coletiva sobre o passado e o presente das normas. Certamente, controlando-se o passado e o presente das normas, controla-se também o passado e o futuro da sociedade. Desse modo, resulta difícil aceitar que a democracia se realize reconhecendo os órgãos encarregados da produção dos significados jurídicos como a única instância habilitada para reescrever a história da lei. Uma história “pura”, que é sempre uma história elaborada pelo desejo do esquecimento: as normas são válidas se pertencerem a um sistema sem memória, que em sua totalidade é eficaz.⁸⁸

O que Warat diagnostica é que também o Direito se converte em gaiola simbólica, capaz de aprisionar as pessoas sob o cadeado da lei, inacessível a elas⁸⁹. Indaga Drummond: trouxeste a chave? A resposta é não. Apenas os juristas a possuem, e a guardam debaixo de outras sete chaves, criando um fosso entre a população e o mundo jurídico. O teórico reconhece que o Direito pode mais afastar as pessoas da real possibilidade da justiça do que aproximá-las das esvoaçantes vestes de Themis, o que denota uma grave incoerência, exemplo de *nonsense*. O Direito, ao se tornar um mero conjunto de regras positivadas, fonte de um saber pretensamente neutro, dissociado da realidade concreta e essencialmente

⁸⁸ WARAT, L. A. Idem, p. 67.

⁸⁹ Impossível não lembrar Franz Kafka e a obra *Diante da Lei*, assim resumida por Modesto Carone: “Um homem do campo chega ao porteiro que vigia a entrada para a lei e pede admissão. O porteiro recusa o pedido e responde evasivamente sobre se o homem do campo poderá entrar mais tarde. Quando o homem do campo olha para o interior da lei pelo portão, o porteiro adverte-o de que é inútil tentar entrar sem permissão. Ele diz que, apesar de ser o último dos porteiros, é poderoso. A partir daí o homem do campo passa a observar atentamente o porteiro. O porteiro dá-lhe um banquinho, no qual ele pode ficar sentado enquanto espera. Os anos passam, durante os quais o homem do campo envelhece. Primeiro ele tenta subornar o porteiro, depois pede até às pulgas da gola do seu casaco que o ajudem. Esquece cada vez mais que existem outros porteiros porque, no seu esforço para entrar na lei, ele se concentra totalmente nesse primeiro. Quando está morrendo, pergunta por que, em todos aqueles anos, nenhuma outra pessoa solicitou entrada na lei. O porteiro responde-lhe que aquela porta havia estado aberta *só para ele* e que, agora que ele está morrendo, vai fechá-la”. In: CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 84. A alegoria kafkiana representa de maneira magistral a impossibilidade de se acessar o Direito, ainda que ele, aparentemente, esteja com as portas escancaradas. Nos capítulos vindouros, serão lançadas mais luzes sobre o referido texto.

contraditória, da poeira das ruas, alimenta-se de conceitos fantasiosos, como o de igualdade formal. De acordo com Warat,

no saber jurídico encontramos teorias, como a kelseniana, que, tentando desvincular-se da lógica do sagrado, procuram a compreensão transparente das significações normativas, legando-nos assim a ilusão de um conhecimento neutro sobre o direito, um conhecimento distante dos antagonismos. Um conhecimento que, como o mundo encantado de *Disney World*, envolve-nos na magia de uma hiper-realidade muito mais prazerosa que a realidade que nos toca, em sorte, viver⁹⁰.

Diante de tudo o que foi exposto, o leitor cético pode fazer algumas singelas indagações: É possível orquestrar a baita batucada? É possível mudar tal contexto? É possível humanizar o Direito? Ou estamos diante de um bom samba fadado a morrer na pista, de causa perdida, de um epitáfio? Warat, como exposto no começo do capítulo, apresenta, de maneira não sistematizada, respostas provocativas com acentos esperançosos (os cavaquinhos choram, mas os tamborins sorriem).

Para ele, a mudança passa pelo advento de uma nova pedagogia: em sentido amplo (uma nova pedagogia de vida) e em sentido estrito (uma nova pedagogia nas escolas de Direito). É o alvorecer de uma perspectiva pedagógica biófila, cuja principal meta é retirar os sujeitos da arquibancada da vida⁹¹, convidando-os a ter uma postura ativa frente ao saber. Segundo Warat, “ajudar o aluno é dar-lhe condições para crescer a partir de sua própria história e das condições em que se encontra”⁹², e não simplesmente fazer do estudante um receptáculo acrítico, um espelho do professor. Tal visão libertária faz com que seja importante a interlocução com Paulo Freire.

Em *Pedagogia do oprimido*, Freire condena a “educação bancária”, na qual os estudantes são apenas bancos de dados, caixas vazias onde os professores depositam informações. A relação estabelecida é de extrema rigidez: o educador se coloca acima dos educandos, figurando enquanto única fonte do saber que, num ato paternal (melhor é dizer patriarcal), doa/transfere o conhecimento aos

⁹⁰ WARAT, L. A. Obra citada, p. 61.

⁹¹ Nas palavras de Warat: “O Surrealismo convida a ter outra atitude frente ao saber. Mostra que o saber precisa deixar de ser a arquibancada da vida”. In: WARAT, L. A. Obra citada, p. 22.

⁹² WARAT, L. A. Idem, p. 29.

educandos. Isso gera, conseqüentemente, uma cultura do silêncio, da apatia, do conformismo e da acriticidade. A educação libertadora/problematizadora, por sua vez, é dialógica, pautando-se na valorização do espírito crítico do educando. Isso fica bem explicado no seguinte parágrafo da obra freireana:

Enquanto na concepção “bancária” (...) o educador vai “enchendo” os educandos de falso saber, que são os conteúdos impostos, na prática problematizadora vão os educandos desenvolvendo o seu poder de captação e de compreensão do mundo que lhes aparece, em suas relações com ele, não mais como uma realidade estática, mas como uma realidade em transformação, em processo.⁹³

A ponte com a teoria waratiana é evidente. O Surrealismo Tardio sugere uma concepção de educação semelhante à defendida por Freire, afinal, é comprometido com o desenvolvimento do senso crítico, a pluralidade e o dialogismo⁹⁴. Tanto o é que Warat informa que o manifesto foi “escrito para questionar uma concepção da pedagogia vista como um processo de transmissão de uma reserva cultural que necessita ser aprendida, impedindo a expressão de toda criatividade das pessoas que se pretende ‘formar’”⁹⁵. Importante é perceber que as críticas elaboradas por Freire e Warat não têm aplicação restritiva, ficando limitadas ao ensino jurídico (que não é o foco deste desfile/ensaio), mas podem abarcar o Direito como um todo. A lei, personificada no seu aplicador, é o professor autoritário e narcisista⁹⁶; já o cidadão comum é o educando bancário, que não possui voz e, consecutivamente, meios para criticar a lei. Destaque-se o fato de que a confusão aqui apresentada entre Direito e lei é metonimicamente

⁹³ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 49ª reimpressão. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 82.

⁹⁴ Isso ganha relevo no final do manifesto, quando Warat afirma: “O saber tem que estar sempre servindo à autonomia e à autodeterminação do homem. Precisamos desqualificar o saber que não ajuda à lucidez emancipatória”. In: WARAT, L. A. Obra citada, p. 97.

⁹⁵ WARAT, L. A. Idem, p. 44.

⁹⁶ Com relação ao narcisismo, diz o autor do manifesto: “O poder se relaciona estreitamente com o desejo de um modo patologicamente narcisista. Isso determina, por parte do professor, uma doentia relação com o saber. Estou me referindo, em primeiro lugar, ao que é chamado de ‘possessões narcisistas do saber’. Para Freud, qualquer modificação nas crenças, ainda que sejam científicas, desperta irritação porque, uma vez adaptadas, convertem-se em ‘possessões narcisistas’ que outorgam ao sujeito a identidade do ‘eu ideal do saber’. Mudar as ideias que se sustentam faz sempre correr o risco de ficar identificado com aquele que antes se equivocou. Assim, o conservadorismo teórico sustenta-se na defesa deste tipo de narcisismo”. In: WARAT, L. A. Idem, p. 90/91.

intencional⁹⁷, posto que um sintoma do quadro anteriormente apresentado, em que o ortodoxo Positivismo Jurídico reina soberano.

Para destronar o reizinho mandão (atitude carnavalesca⁹⁸) é preciso uma iniciativa contestatária, a qual é marca indelével da prática surrealista defendida por Warat. O ato infantil de duvidar é um saco de confetes para essa batalha à la Boulevard 28 de Setembro. “Devemos sempre desconfiar do conhecimento instituído e da razão meramente instrumental”⁹⁹, aconselha o teórico (não aos brados: as falas de Warat são marcadas pela calma, mais desestabilizadora que a raiva de tantos sujeitos berrantes). Duvidar é pôr em causa, analisar – e para se fazer isso é preciso alguma estratégia, alguma tática, algum caminho a ser trilhado. Eis que chegamos às artes e, mais especificamente, à possibilidade de se utilizar da análise literária para questionar o Direito.

⁹⁷ Sobre a confusão, é importante observar o que ensinou o professor Roberto Lyra Filho: “A identificação entre Direito e lei pertence, aliás, ao repertório ideológico do Estado, pois na sua posição privilegiada ele desejaria convencer-nos de que cessaram as contradições, que o poder atende ao povo em geral e tudo o que vem dali é imaculadamente jurídico, não havendo Direito a procurar além ou acima das leis. Entretanto, a legislação deve ser examinada criticamente (...)”. Lyra Filho sinaliza o jogo ideológico que envolve a comum associação que se faz entre Direito e Lei, quando, na verdade, apenas uma parcela do Direito que experimentamos em sociedade se torna positivo, devido aos mais conflitantes interesses políticos. O autor, mais à frente, problematiza a questão de maneira visceral: “Direito e Justiça caminham enlaçados; lei e Direito é que se divorciam com frequência. Onde está a justiça no mundo? – pergunta-se. Que Justiça é esta, proclamada por um bando de filósofos idealistas, que depois a entregam a um grupo de ‘juristas’, deixando que estes devorem o povo? A Justiça não é, evidentemente, esta coisa degradada. Isto é negação da Justiça, uma negação que lhe rende, apesar de tudo, a homenagem de usar seu nome, pois nenhum legislador prepotente, administrador ditatorial ou juiz formalista jamais pensou em dizer que o ‘Direito’ deles não está cuidando de ser justo. Porém, onde fica a Justiça verdadeira? Evidentemente, não é cá, nem lá, não é nas leis (embora às vezes nelas se misture, em maior ou menor grau), nem é nos princípios ideais, abstratos (embora às vezes também algo dela ali se transmita, de forma imprecisa); a Justiça real está no processo histórico de que é resultante, no sentido de que é nele que se realiza progressivamente. Justiça é Justiça Social, antes de tudo: é atualização dos princípios condutores, emergindo nas lutas sociais, para levar à criação duma sociedade em que cessem a exploração e opressão do homem pelo homem; e o Direito não é mais, nem menos, do que a expressão daqueles princípios supremos, enquanto modelo avançado de legítima organização social da liberdade.” In: LYRA FILHO, Roberto. *O que é Direito*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982, p. 08 e 85/86.

⁹⁸ Montgomery José de Vasconcelos, com base na obra de Mikhail Bakhtin, explica que há três ações carnavalescas por excelência, as quais sintetizam a ideia de inversão estruturante da cosmovisão carnavalesca: a) a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval; b) a coroação-destronamento enquanto ritual ambivalente biunívoco; c) a cerimônia de destronamento, que se caracteriza pelo término da coroação, embora já com o anúncio de outra entronização. O autor afirma que “a imagem do destronamento torna-se mais freqüente na sua transposição para a linguagem da literatura. Então, é preciso que se entenda a biunivocidade das coroações e destronizações para não se perder o sentido carnavalesco. É como se tanto as coroações quanto as destronizações ficassem inseparáveis ao incorporarem umas as outras”. In: VASCONCELOS, Montgomery José de. *A Poética Carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 31/32. Tal reflexão será retomada no Capítulo 5 do presente trabalho.

⁹⁹ WARAT, L. A. Obra citada, p. 97.

A inclusão da arte na vida do Direito, como propõe Warat ao celebrar a poética surrealista, é um convite ao diálogo com a sensibilidade, com a erotização, com o caráter multifacetado de palavras e imagens, símbolos enfim, que compõem o fazer artístico. Tal diálogo, segundo o autor, permite que a visão de Direito fundada no positivismo seja questionada e superada, humanizando-se o mundo jurídico. Trata-se, em oposição à cultuada (ainda que mentirosa) exatidão das normas jurídicas, de um festejar da liberdade criativa, das paixões, de Eros e Dionísio.

Germano Schwartz, professor de Direito e Literatura no Rio Grande do Sul, concorda com as ideias defendidas por Warat e complementa a reflexão, afirmando que “a arte pode ter o seu valor compreendido a partir de algumas características que podem ser aplicadas ao Direito”¹⁰⁰. Quais são essas características? Schwartz enumera: 1) – Interpretar a arte é um exercício profundamente pessoal que se assemelha ao ato de interpretar as normas jurídicas, principalmente as constitucionais; 2) – As pessoas possuem uma dependência sentimental com relação à arte (vide, por exemplo, a dependência sentimental que há entre os membros de uma determinada comunidade e a sua respectiva escola de samba), o que, segundo o professor, também ocorre no que tange ao Direito (para ilustrar, ele menciona o apego da população dos Estados Unidos para com a Constituição norte-americana); 3) – “As obras de arte não valem por si só”¹⁰¹, ou seja, uma obra somente ganha valor quando determinadas pessoas observam nela algumas características que, em um contexto sócio-histórico específico, denotam importância, o que justifica a atribuição valorativa (um bom exemplo é a obra de Vincent Van Gogh, desvalorizada na época em que o pintor dos ciprestes, trigais e girassóis vivia); Diz Schwartz que “o mesmo raciocínio é aplicado ao Direito, quando, por exemplo, se pode falar, no Brasil, de normas que ‘pegam’ e de normas que não ‘pegam’”¹⁰².

¹⁰⁰ SCHWARTZ, Germano. O Direito como arte e um de seus expoentes: o *Law and Literature Movement*. In: TRINDADE, André; SCHWARTZ, Germano (Coord.). *Direito e Literatura: o encontro entre Themis e Apolo*. Curitiba: Juruá Editora, 2008, p. 80.

¹⁰¹ SCHWARTZ, G. Obra citada, p. 81.

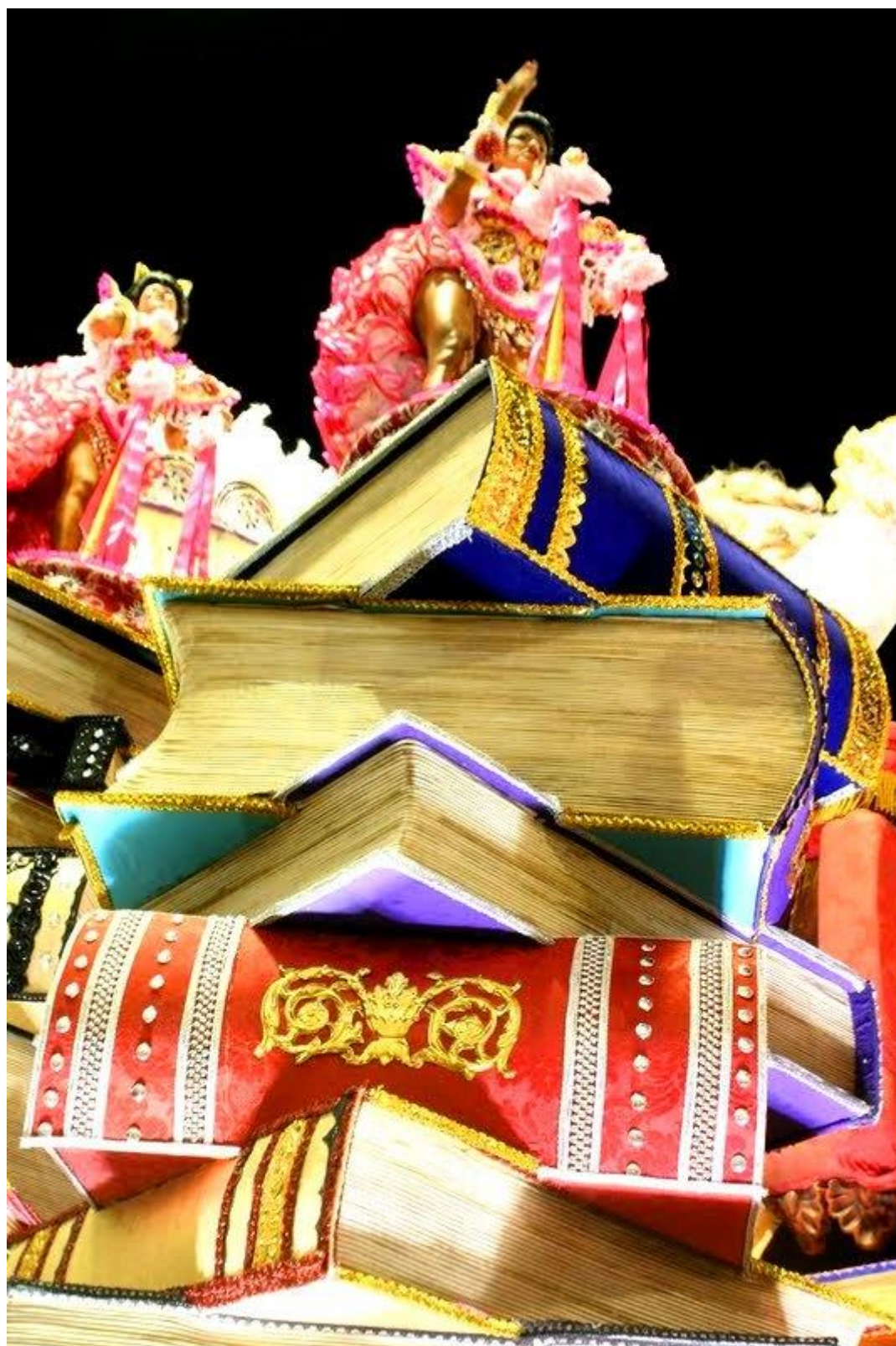
¹⁰² SCHWARTZ, G., Idem, *ibidem*.

Não parece capenga a afirmação de que, sim, é possível traçar reflexões jurídicas a partir de obras de arte, utilizando o papel que a sensibilidade artística desempenha na vivência humana como um trunfo, uma carta na manga, um coringa transgressor. É possível, inclusive, ir mais longe, como fez Gary Bagnall ao afirmar que o Direito é um tipo de trabalho artístico¹⁰³. Na letra de Warat, “pedagogicamente falando, as artes brindam uma possibilidade insubstituível, estimulam a imaginação criativa, tornando-nos, absolutamente, permeáveis para o novo”¹⁰⁴. Ora, não apenas nós nos tornamos permeáveis ao novo, mas o próprio Direito, que se abre a novas possibilidades interpretativas¹⁰⁵. A Literatura é um caminho entre muitos, um passeio possível. Não nos afastemos muito: vamos de mãos dadas?

¹⁰³ Ver BAGNALL, Gary. Law as Art: an Introduction. In: MORRISON, John; BELL, Christine (Eds.). *Tall Stories? Reading Law and Literature*. Dartmouth: Aldershot, 1996, p. 278.

¹⁰⁴ WARAT, L. A. Idem, p. 18.

¹⁰⁵ Germano Schwartz afirma que a relação entre o Direito e a Literatura “é uma das maneiras de concretização do Direito como Arte, ou, na menos ambiciosa das hipóteses, uma forma diversa de interpretação das normas a partir de outros instrumentos, externos (Arte – Literatura). Isso somente é possível por intermédio da abertura cognitiva do Direito”. In: SCHWARTZ, G., Idem, ibidem.





Capítulo 03 / Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – Direito e Literatura

“Era uma vez...
Era assim que começava;
Eu era menino e hoje recordo
as estórias que vovô contava.”

(G.R.E.S. Em Cima da Hora, 1973:
*O saber poético da literatura de cordel*¹⁰⁶).

Vilma Nascimento, da Portela, e Neide, da Mangueira, são consideradas pelos grandes estudiosos do assunto as maiores porta-bandeiras da história do carnaval carioca. A primeira, conhecida como o “Cisne da Passarela”, que tantas vezes fez tremular, em um pavilhão azul e branco, a águia de Oswaldo Cruz e Madureira, definiu a dança do mais importante casal de uma escola de samba com extremo lirismo: o mestre-sala deve cortejar a porta-bandeira como o beija-flor corteja a flor. A atração, a sedução, o toque, o delicado beijo. Terminado o flerte, que também pode ser um tanto agressivo (há uma tradição de porta-bandeiras aguerridas, na qual se insere Maria Helena, da Imperatriz Leopoldinense), ambos seguem o seu bailado próprio, devido às naturezas diferentes. O mestre-sala é o guardião, o vigilante, que se hoje protege o pavilhão com um leque ou um bastão, originalmente empunhava uma navalha. A porta-bandeira é a mais importante das sambistas, responsável pela condução do símbolo maior dos foliões: a bandeira que todos une naquele festival de arte. A partir da metáfora de Vilma, é possível iniciar a reflexão acerca da relação entre o Direito, o nosso mestre-sala, e a Literatura, a nossa porta-bandeira¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Samba de enredo composto por Eládio Gomes (Baianinho).

¹⁰⁷ Segundo Felipe Ferreira, o casal de porta-bandeira e mestre-sala “mantém a função dos antigos mestre-sala e porta-estandarte presente nos ranchos, blocos e cordões. A dança do par, influenciada originalmente pelos minuetos e contradanças da elite, tornou-se uma espécie de balé popular com códigos e passos característicos”. In: FERREIRA, F. Obra citada, p. 369. Rosa Magalhães, por sua vez, classifica o bailado do casal como “a parte mais representativa da Escola de Samba”. Para ela, eles “têm a grande responsabilidade de representar o conjunto de todos os participantes e são a essência mesma da escola. A bandeira de cada agremiação tem tanta importância que se costuma beijar sua borda, oferecida pelo mestre-sala quando se é uma visita ou em sinal de respeito. Existe todo um cerimonial que envolve o casal e a bandeira. (...) A dança é muito importante. O mestre-sala executa uma coreografia com duas finalidades: cativa a porta-bandeira e ao mesmo tempo protege o pavilhão que ela carrega. Os trajes podem ser alusivos

O diálogo entre o Direito e a Literatura não é fácil. Trata-se de uma dança em compassos diferentes, com sutilezas que precisam ser respeitadas. Assim como a Literatura e a História vivem em crise (ora tão próximas a ponto de se confundirem - vide o conceito de *metaficção historiográfica*¹⁰⁸, tão caro aos pós-modernos - ora distantes o suficiente para pouco dialogarem), a Literatura e o Direito não constituem um par pacífico. Ainda que ambos se configurem enquanto narrativas, a essência artística da Literatura em muito difere do caráter eminentemente normativo do Direito. O que comumente se vê, então, são ensaios de diálogo que tendem a reduzir um dos polos ao figurativo: ou os estudos literários utilizam conceitos jurídicos para ter seu conteúdo ilustrado ou os estudos jurídicos se apropriam da Literatura para colorir suas páginas geralmente assépticas. É possível, no entanto, ensaiar uma dança mais elaborada. O coreógrafo do nosso casal se chama François Ost.

No prólogo da obra *Contar a lei – as fontes do imaginário jurídico*, Ost explica que “entre a pena e a espada, os mal-entendidos formam legião, as exclusões são moeda corrente e as colaborações frequentemente suspeitas”¹⁰⁹. Ou seja: é preciso ter cautela. Antes de qualquer passo em falso é necessário investigar as características particulares de cada um dos bailarinos, para, somente depois, orquestrar o bailado em conjunto.

Primeiramente, façamos uma indagação de ordem metodológica: por que a manifestação artística escolhida para balizar este trabalho jurídico é a Literatura? Por que não o Cinema, a Música, a Dança, as Artes Plásticas? Quem dá a resposta é Martha C. Nussbaum, professora de Direito da Universidade de Chicago.

Em *Poetic Justice – The Literary Imagination and Public Life*, Nussbaum deixa claro que o seu objeto de análise é a Literatura, especificamente os

ao enredo ou tradicionais, como damas da corte de Luís XIV. A porta-bandeira, sobretudo, deve estar muito bem vestida, inclusive porque no julgamento tem-se em conta não só a dança, mas também o traje. Não há muito o que inovar neste setor”. In: MAGALHÃES, R. Obra citada, p. 130.

¹⁰⁸ Tal conceito é analisado por Linda Hutcheon, no capítulo 7 do seu livro *Poética do pós-modernismo - história, teoria, ficção*. Segundo ela, o romance pós-moderno procura “confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado”, utilizando, para isso, de técnicas como o *pastiche*, a paródia, a intertextualidade. In: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p. 142.

¹⁰⁹ OST, François. *Contar a lei – as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004, p. 12.

romances. Ela mesma lança a questão: “*Why literary works and not works in other media – music, say, or dance, or film? (...)*”¹¹⁰ A resposta tem lastro em alguns entendimentos cultivados acerca do papel da Literatura na vida humana, genéricos e óbvios: os textos literários convidam a passeios por variados lugares, os quais abrigam as mais diferentes pessoas, enriquecendo a vida dos leitores com experiências extremamente plurais. Além disso, despertam a sensibilidade, tocando as emoções mais internas de cada leitor. Tudo bem, okay, correto... mas uma sinfonia, uma apresentação de balé ou um filme à la *Cinema Paradiso* não fazem a mesma coisa? Sim, fato. Mas há diferenças com relação à forma de se fazer isso – e eis que a linguagem literária adentra o palco.

Não é difícil entender que a natureza não-verbal da Música - Nussbaum se refere à música clássica - dificulta a feitura de um trabalho jurídico que atente para os temas concernentes às deliberações públicas (é possível estender o entendimento às Artes Plásticas, principalmente às obras abstratas). Com relação ao Cinema, a professora reconhece que alguns estudiosos veem nos filmes o mesmo potencial que ela identifica na Literatura; por outro lado, ela pensa que as obras literárias são pilares do Cinema, merecendo, portanto, maior atenção. Mas ela não reluta em admitir que os filmes podem, sim, oferecer contribuições para se investigar temas referentes à vida pública^{111 112}.

Explicado, ainda que brevemente, o porquê da escolha da Literatura, é preciso fazer uma perguntinha antiquíssima (e para a qual, adiantando o final da novela, não há resposta pronta): o que é a Literatura, afinal? Bem, curioso leitor, não têm os parágrafos seguintes o objetivo de responder qualquer indagação de

¹¹⁰ NUSSBAUM, Martha C. *Poetic Justice – The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995, p. 06.

¹¹¹ Nas palavras da autora: “(...) *one might plausibly argue that film in our culture has to some extent supplanted the novel as the central morally serious yet popularly engaging narrative medium. I think that this sells short the continuing power of the novel, and I am going to continue in an unapologetic way to discuss the novel as a living form. But I am not reluctant to admit that films may also make contributions to public life in related ways*”. In: NUSSBAUM, M. C. Obra citada, p. 06.

¹¹² É necessário frisar que o autor deste trabalho pensa que é possível fazer um estudo jurídico que dialogue intimamente com qualquer manifestação artística (tanto que as páginas futuras dialogarão com desfiles de escolas de samba, óperas populares que reúnem música, dança, teatro e artes plásticas; serão analisados, também, alguns sambas de enredo). O cabedal teórico existente, no entanto, fez com que a Literatura ganhasse a preferência. Entende-se que é mais difícil fazer um trabalho de Direito baseado em uma sinfonia, um balé, uma fotografia, um quadro ou qualquer outra forma de arte; *mais difícil*, o que não quer dizer impossível. O desafio está lançado! Quem se aventura?

forma absoluta. É importante, porém, mexericar um pouco, trazendo ao texto alguns apontamentos que muito poderão contribuir para a análise que se aproxima.

Jean-Paul Sartre, bom filósofo que era, também questionou: *Que é a Literatura?* No livro homônimo, afirma que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo¹¹³”. Deduz-se, num primeiro instante, que a Literatura, forma de arte, é uma necessidade humana, uma maneira de o homem expressar o seu estar no mundo, a sua existência. Também é uma forma de contar histórias e demonstrar sentimentos e sensações, criando e recriando mundos, descrevendo e analisando o real e o irreal. Para Sartre:

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como *essencial* à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo.¹¹⁴

Terry Eagleton igualmente plantou a interrogação original: “Se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada Literatura, sobre a qual se teoriza. Podemos começar, então, por levantar a questão: o que é Literatura?”¹¹⁵ O teórico marxista entende que a Literatura é uma forma de expressão caracterizada pela especificidade da linguagem literária, que é capaz de deformar a linguagem comum. Nessa mesma ala, Eagleton investiga o *estranhamento* causado pelo texto literário, o qual é capaz de quebrar o horizonte de expectativas do leitor, conforme ensina a Estética da Recepção.

Diferentemente dos formalistas russos, que credenciavam ao estranhamento, à especialidade da linguagem literária em relação à linguagem “comum”, toda a importância da Literatura (justamente por isso eram “formalistas”, uma vez que atentavam apenas para a forma do texto), Eagleton relativiza esse primeiro apontamento: há textos que deformam a linguagem (os

¹¹³ SARTRE, J. P. Obra citada, p. 34.

¹¹⁴ SARTRE, J. P. Idem, p. 49.

¹¹⁵ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura* – Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 01.

textos legais não fazem isso?) e não são literários – ao menos não na acepção artística da palavra. A Literatura, portanto, vai além dos limites da linguagem.

Não à toa Salvatore D’Onofrio fala em “forma e *sentido* do texto literário”. Sobre a linguagem, o professor reconhece que “mais do que referencial, é essencialmente expressiva, pois confere um novo sentido às palavras¹¹⁶”, utilizando para tanto de recursos como a conotação, a criatividade e a anormatividade. Mas devemos ir mais longe: a transposição dos muros da linguagem faz com que cheguemos a um campo de girassois amplíssimo – a seara do sentido. Para se compreender o (s) sentido (s) de um texto literário, diferentes modalidades de análise podem ser levadas a cabo, como as críticas extrínsecas (de abordagem centrípeta, que englobam as críticas de matrizes sociológica, psicológica, arquetípica, histórica, jurídica, entre outras) e as críticas intrínsecas (de abordagem centrífuga, que podem se valer de diferentes enfoques: linguístico, formalista, estruturalista, semiológico, fenomenológico, estilístico, temático, simbólico, etc.).

Vincent Jouve sobe ao palco e fala em “plurivocidade do texto literário”¹¹⁷, afirmando que uma obra de Literatura se organiza em diferentes níveis de leitura. Para o teórico francês, a maioria das obras literárias apresenta um caráter “polisotópico”, isto é, várias linhas de sentido, vários carreiros em meio aos girassóis, caminhos que fazem com que o leitor destaque as coerências amarradas e estabeleça inúmeras relações com outras obras, enriquecendo a leitura. Para Jouve, “o texto literário é, por definição, sempre polissêmico”¹¹⁸. Bakhtiniano, entende que há inúmeras vozes (a famosa plurivocidade) dentro de uma mesma narrativa, as quais, dependendo do nível de leitura do leitor, podem ou não ser detectadas, compreendidas e desconstruídas. O melhor exemplo é a presença da intertextualidade: em *Dom Casmurro*, Machado de Assis dialoga com *Othello*, de William Shakespeare; o leitor que não conhece a tragédia do Mouro de Veneza não percebe a intertextualidade e, conseqüentemente, fará uma leitura limitada da história de Bento e Capitolina.

¹¹⁶ D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007, p. 16.

¹¹⁷ JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 90.

¹¹⁸ JOUVE, V. Idem, p. 92.

Pensando nos efeitos do passar do tempo sobre as obras de Literatura, Eagleton informa que “alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta”¹¹⁹. Marisa Lajolo afirma a mesma coisa em *Literatura: leitores & leitura*, livro em que, de maneira divertida, explica ao leitor que um professor de Literatura contemporâneo de Shakespeare (1564 – 1616) ficaria espantado se descobrisse que no século XXI o Bardo é festejado como um dos maiores escritores literários de todos os tempos. As obras literárias são reescritas, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem¹²⁰.

Percebe-se que a Literatura engloba forma, conteúdo e fatores externos, como julgamentos socioculturais que variam com o passar do tempo e, é claro, interesses políticos (o fato de Paulo Coelho fazer parte da ABL não quer dizer que ele seja um grande escritor literário...). É possível dizer, então, que para se estabelecer um primeiro conceito de Literatura é preciso levar em conta a linguagem como forma variável, os diferentes juízos de valor que podem ser tecidos ao redor da obra, a variação dos valores no tempo e no espaço, o papel incisivo da ideologia social e a interferência do poder político. Construído este esboço do que é a Literatura, podemos começar a dialogar com o Direito.

Para François Ost, a primeira diferença existente entre o Direito e a Literatura reside no fato de que “enquanto a Literatura libera os possíveis, o Direito codifica a realidade, a institui por uma rede de qualificações convencionadas, a encerra num sistema de obrigações e interdições”¹²¹. O autor observa que a Literatura é mais “indisciplinada”¹²² que o Direito, gozando de maior liberdade criativa. Além disso, e eis a segunda diferença, repara que o Direito precisa fazer determinadas escolhas regradas a fim de defender a “segurança jurídica”, conceito ao qual os juristas conferem extrema importância. A Literatura, por outro lado, é livre para se entregar à imaginação, espantando,

¹¹⁹ EAGLETON, T. Obra citada, p. 13.

¹²⁰ Ver LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

¹²¹ OST, F. Idem, p. 13.

¹²² Ost retoma o pensamento de Serge Gutwirth e afirma que o literato é um “flibusteiro epistemológico”, cuja prosa livre “o aproxima geralmente mais das complexidades do trabalho de campo que muitos saberes acadêmicos”. Além disso, acredita que “essa ‘indisciplina’ literária que se insinua nas falhas das disciplinas excessivamente bem instituídas realiza, assim, um trabalho de interpelação do jurídico, fragilizando os pretensos saberes positivos sobre os quais o direito tenta apoiar sua própria positividade”. In: OST, F. Idem, p. 15.

perturbando, deslumbrando e desorientando o seu interlocutor, sem compromissos com garantismos e afins¹²³. Uma terceira diferença entre o Direito e a Literatura está numa constatação simples e ao mesmo tempo complexa feita por Christian Biet: “O Direito produz pessoas, a Literatura, personagens”¹²⁴. Ost explica, ciente disso, que as pessoas jurídicas devem seguir um estatuto de direitos e deveres, ou seja: são reguladas permanentemente por uma série de regras. As personagens de ficção, diferentemente, apresentam natureza ambivalente, são ambíguas, gerando a possibilidade de múltiplas interpretações.

A crítica literária pode fortalecer (ou suavizar; ao gosto do paladar!) o tempero dessa canja¹²⁵. Para Anatol Rosenfeld, alemão que se fixou no Brasil aos 25 anos e muito contribuiu para os estudos literários tupiniquins,

os enunciados de uma obra científica (...) constituem juízos, isto é, as objectualidades puramente intencionais *pretendem* corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais (ou ideais, quando se trata de objetos matemáticos, valores, essências, leis, etc.) referidos. Fala-se então de *adequatio orationis ad rem*. Há nestes enunciados a intenção séria de verdade. Precisamente por isso pode-se falar, nesses casos, de enunciados errados ou falsos e mesmo de mentira e fraude (...) ¹²⁶.

É possível adequar os enunciados jurídicos ao quadro descrito por Rosenfeld. A pessoa jurídica é um conceito ideal, uma abstração com pretensões de verdade. Trata-se de uma ficção jurídica, a qual, diferentemente da ficção literária, espera encontrar reflexo na realidade (o *sujeito de direito* ideal, que se enquadra nas normas prescritas nos códigos). De maneira diversa, quando um autor cria uma personagem literária tal pretensão inexistente.

¹²³ Nos termos elucidativos de François Ost: “Livre para entregar-se às variações imaginativas mais inesperadas a propósito de um real sempre muito convencionalizado, ela (a Literatura) explora, como laboratório experimental do humano, todas as saídas do caminho. Às vezes com passagens radicais que têm por efeito inverter os pontos de vista e engendrar novos olhares, quando não novas realidades. No momento em que Alice passa para o outro lado do espelho, nada mais é verdadeiramente como antes. Toca-se aqui a função propriamente heurística da literatura: seu gesto experimental é, ao menos em alguns casos, portador de conhecimentos realmente novos”. In: OST, F. Idem, *ibidem*.

¹²⁴ BIET, Christian. *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*. Le jeu de la valeur et de la loi. Paris: Honoré Champion, 2002. P. 98. Citação presente em: OST, F. Obra citada, p. 16.

¹²⁵ A canja é um dos pratos oficiais dos pós-desfiles cariocas, quando os pés-sujos dos arredores do sambódromo (principalmente os popularíssimos balcões do *Balança-mas-não-cai*) ficam lotados de pessoas semi-fantasiadas, as quais se reúnem para discutir as apresentações, recuperar as forças por meio de pratos de canja, pingados e demais salgados ou continuar a folia, abrindo novas cervejas geladas.

¹²⁶ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 11ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 18.

Antonio Candido aprofunda a reflexão, enfocando as personagens dos romances. Ele começa por apresentar um paradoxo fundante da criação literária: a personagem é um ser fictício; mas, como a personagem pode *ser*, uma vez que ela não existe? “Como pode existir o que não existe?”¹²⁷, indaga o teórico. Isso é possível devido à comunicação entre a realidade e o mundo ficcional: um romance “se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”¹²⁸. Ou seja: a personagem literária é uma construção simbólica espelhada em ideias encontradas no mundo real (o que traz à baila a noção de verossimilhança¹²⁹, necessária para a construção de uma boa narrativa), mas o escritor não objetiva que o caminho inverso seja percorrido, ou seja, que a personagem seja “imitada” no mundo real – intenção que tem o legislador, conforme explicado anteriormente.

Nessa trilha de tantos entrecruzamentos, é importante *dar um oi* para Umberto Eco, passeando (sambando!) pelos bosques da ficção. O italiano explica, bem ao seu modo:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (...). Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu.¹³⁰

Existe uma espécie de “contrato” entre leitor e obra, um acordo de cavalheiros pautado na assimilação do entendimento de que o inexistente pode ganhar existência nas maternidades da imaginação; é uma forma, enfim, de

¹²⁷ CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et al. Obra citada, p. 55.

¹²⁸ CANDIDO, A. Idem, ibidem.

¹²⁹ O professor Salvatore D’Onofrio explica a importância da verossimilhança para a ficção: “A obra de arte, por não estar relacionada diretamente com um referente do mundo exterior, não é verdadeira, mas possui a equivalência da verdade, a verossimilhança, que é a característica indicadora do *poder ser*, do *poder acontecer*. Distinguimos uma verossimilhança *interna* à própria obra, conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais: a motivação e a causalidade das sequências narrativas, a equivalência dos atributos e das ações das personagens, a isotopia, a homoritmia, o paralelismo, etc.; e uma verossimilhança *externa*, que confere ao imaginário a caução formal do real pelo respeito às regras do bom senso e da opinião comum”. In: D’ONOFRIO, S. Obra citada, p. 22.

¹³⁰ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 81.

mascarar o fato de que as histórias de ficção não deixam de ser invencionices das mentes dos escritores.

Ainda sobre a problemática, a professora Jeanne Gaakeer, da Erasmus Universiteit Rotterdam, preocupa-se em desconstruir o discurso daqueles que desconsideram e/ou reduzem a importância da ligação entre o Direito e a Literatura com base em diferenças ontológicas. A dialogar com Maria Aristodemou, da Universidade de Oxford, Gaakeer percebe que a ideia de que a imaginação jurídica procura fazer acreditar “que o mundo que cria é verdadeiro, enquanto a imaginação literária não é pretensiosa nesse aspecto”¹³¹ deve ser relativizada. Para ela, não é fácil mapear os limites entre os fatos reais e a pura ficção, havendo uma zona nebulosa em que se encontra a constatação de que a Literatura também tem as suas pretensões de verdade.

Chegamos, enfim, à quarta diferença fundamental entre o Direito e a Literatura, sob a ótica de François Ost: “enquanto aquele se declina no registro da generalidade e da abstração (a lei, dizem é geral e abstrata), esta se desdobra no particular e no concreto”¹³². É fácil visualizar isso: um código, expressão máxima do Direito positivado, trabalha com generalidades abstratas, apresentando leis aplicáveis a todos; a Literatura, por sua vez, apresenta histórias singulares, idiossincráticas. As dúvidas existenciais de Riobaldo e G.H., o ciúme de Othello e Bento Santiago, os conflitos vividos pelo príncipe Hamlet e pelo fazendeiro Paulo Honório, tudo se reveste de particularidades marcantes: são histórias únicas, as quais, ainda que possuam caráter universalista (os personagens mencionados protagonizam histórias de expressão universal, indubitavelmente), apresentam cores próprias, belas e expressivas em suas matizes inimitáveis.

O desfile continua. Dialogando com Cornelius Castoriadis, Ost afirma:

(...) o Direito não se contenta em defender posições *instituídas*, mas exerce igualmente funções *instituintes* – o que supõe criação imaginária de significações sociais-históricas novas e desconstrução das significações instituídas que a elas se opõem. De maneira inversa, e

¹³¹ GAAKEER, Jeanne. O negócio da lei e da Literatura: criar uma ordem, imaginar o homem. In: BUESCU, H.; RIBEIRO, S.; TRABUCO, C.; (coord): *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. Coimbra: Edições Almedina, 2010, p. 21.

¹³² OST, F. Obra citada, p. 18.

simetricamente, a Literatura não se contenta em atuar na vertente *instituinte* do imaginário; ocorre-lhe também apoiar-se sobre suas formas *instituídas*.¹³³

A observação do teórico belga, além de confirmar algumas ideias anteriormente expostas, como a de que o Direito se caracteriza pelo caráter marcadamente normativo, instituindo regras, mostra que, a despeito das diferenças, há a possibilidade de um “retorno dialético” no que tange à relação Direito & Literatura. Ost entende que as leis não são espartilhos; elas podem ser mudadas, como ocorre, de maneira radical, em contextos de revoluções. Também a Literatura, na corredeira do rio tempo, tem as suas regras alteradas, o que não quer dizer, no entanto, que ela seja alheia às formas instituídas, encontradas nos celebérrimos cânones. Começa a brotar a percepção de que as semelhanças entre o Direito e a Literatura podem contribuir para a consolidação de um fértil espaço interdisciplinar.

A intersecção é trabalhada por Castoriadis, que, a exemplo de Teseu, entra em um labirinto hermenêutico e se põe a desenrolar as possíveis relações entre diferentes campos do saber. Sobre o Direito, ele diz:

Nenhum conhecimento positivo do Direito (...) jamais poderá constituir-se sem apelar tanto ao conjunto das disciplinas visando a descrever, analisar e explicar o aparecimento, o funcionamento e os mecanismos de conservação de um sistema social (inclusive as que analisam a constituição e manutenção de uma relação entre o indivíduo social e a lei positiva) quanto às necessidades lógicas e técnicas próprias a um sistema jurídico coerente.¹³⁴

Ou seja: o Direito carece da comunicação com outras áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Filosofia, a História e, por que não?, a Literatura. A pergunta que se deve fazer é: o que a Literatura, especificamente, pode oferecer ao Direito? Eis que chegamos ao cerne da intersecção, ao diálogo propriamente dito, sobre o qual os teóricos do Movimento Direito e Literatura se debruçam com afincos e sensibilidade.

¹³³ OST, F. Obra citada, p. 19.

¹³⁴ CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Volume I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997, p. 254.

Helena Buescu, Sónia Ribeiro e Cláudia Trabuco, teóricas portuguesas, explicam a origem do movimento:

O encontro interdisciplinar entre a Literatura e o Direito surgiu no meio jurídico universitário norte-americano assumindo a forma de *Law and Literature Movement*. A fundamentação teórica dos estudos de Direito e Literatura encontra-se em construção desde a segunda metade do século XX. *The Law and Literature Movement*, iniciado com a publicação de um texto de James Boyd White, *The Legal Imagination*, em 1973, expandiu-se no meio acadêmico e cresceu no sentido de promover o regresso a uma noção de Direito enquanto disciplina das Humanidades, reação ao positivismo dominante na jurisprudência até à década de 60.¹³⁵

As autoras informam, na sequência, que esse diálogo hermenêutico surgiu da necessidade de se resgatar o Direito de um certo hermetismo discursivo que o afastava da sociedade civil, trancando-o em si mesmo (fenômeno que Warat classifica como uma forma insensível de autismo¹³⁶).

A professora Vera Karam de Chueiri, coordenadora do grupo de pesquisa em Direito e Literatura da Universidade Federal do Paraná, narra o surgimento do *Law and Literature Movement* com outras palavras: ele apareceu nos currículos dos cursos de Direito como espaço de reflexão acerca de questões atemporais, como “o que é Direito?”, “o que é justiça?”, entre outras indagações de ordem filosófica – e ganhou tanta importância que em algumas escolas de Direito dos Estados Unidos já existem departamentos acadêmicos de Direito e Literatura. Segundo a professora, são importantes nomes ligados ao movimento: Richard

¹³⁵ BUESCU, Helena; RIBEIRO, Sónia; TRABUCO, Cláudia. Introdução. In: BUESCU, H.; RIBEIRO, S.; TRABUCO, C.; (coord). Obra citada, p. 05.

¹³⁶ Ensina o professor Warat: “Existem duas formas de fazer filosofia do Direito. Uma predominante e outra com muito menos ibope. A primeira consiste em uma gama de reflexões vinculadas a uma concepção normativista do Direito, a outra em uma busca da desconstrução das ideias e conceitos que foram acumulados numa cultura dominante, até se transformarem em estereótipos, lugares comuns, que aprisionam os juristas em uma forma de pensar e fazer o Direito absolutamente fora da realidade, uma contundente e avassaladora fuga do mundo e de qualquer possibilidade de sentir os homens e seus vínculos. Abstrações que colocam os juristas em permanente estado de fuga. Ideias e autores sobre as formas de interpretar ou de conceber as normas jurídicas são discutidos, porém, de uma forma absolutamente autista (...). Os juristas terminam só escutando, de modo autorreferencial, as vozes e crenças de sua ideologia funcional ou institucional; as escutam e ficam fascinados por elas a ponto de gerar um processo em que terminam devorando-se a si mesmos por conta de suas ideologias”. In: WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio! Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010, p. 49/50, grifos do autor.

Posner, Ronald Dworkin, Samuel Weber, Jacques Derrida, Martha Nussbaum e Stanley Fish, sem esquecer o nosso coreógrafo, François Ost¹³⁷.

Trazendo a reflexão para o específico contexto brasileiro, o professor Luis Carlos Cancellier de Olivo reconhece que o movimento *Law and Literature* continua engatinhando nas terras de cá. No entanto, comemora o fato de que, nos últimos anos, tem havido um crescimento no número de trabalhos acadêmicos voltados para a linha de pesquisa (prova disso foi a organização do I Simpósio de Direito & Literatura, ocorrido de 7 a 9 de junho de 2010, na Universidade Federal de Santa Catarina). O professor explica que diferentes vertentes de estudo têm se desenvolvido no Brasil, destacando as que se ocupam do Direito *na* Literatura e do Direito *como* Literatura. Para ele, a primeira vertente “estuda as formas sob as quais o Direito é representado na Literatura”¹³⁸; trata-se da utilização do texto literário enquanto ferramenta que auxilia a reflexão acerca de temas jurídicos, sob um viés eminentemente crítico. A segunda vertente, por sua vez, “aborda o discurso jurídico como discurso linguístico e literário, abrindo a possibilidade de que métodos e interpretações literárias possam ser proveitosamente discutidos também no universo discursivo jurídico”¹³⁹. O tecnicismo da linguagem jurídica, por exemplo, é posto em causa pelos estudiosos dessa segunda vertente, preocupados com a retórica, a argumentação e o poder de coerção exercido pelo famoso “juridiquês”.

A professora Vera Karam também observa a existência das duas vertentes acima elencadas, afirmando que o Direito *na* Literatura se interessa pelo conteúdo da obra literária, enquanto o Direito *como* Literatura utiliza práticas da crítica literária para investigar não apenas a teoria do Direito, mas as instituições jurídicas e os procedimentos jurisdicionais. Nesse compasso, “a própria forma narrativa da

¹³⁷ Informações retiradas de: CHUEIRI, Vera Karam de. Direito e Literatura. In: BARRETO, Vicente de Paulo (Coord). *Dicionário de Filosofia do Direito*. Rio de Janeiro: Renovar / São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006, p. 234.

¹³⁸ OLIVO, Luis Carlos Cancellier de. Sistematização do estudo e da pesquisa em Direito e Literatura. In: OLIVO, L. C. C. (Org). *Novas contribuições à pesquisa em Direito e Literatura*. Florianópolis: Fundação Boiteux / FAPESC, 2010, p. 10.

¹³⁹ OLIVO, L. C. C. Idem, *ibidem*.

obra pode servir para melhor compreender a narrativa jurídica, como, por exemplo, as sentenças que os juízes constroem”¹⁴⁰.

É possível, ainda, falar em uma terceira vertente, o Direito *da* Literatura, que é explicada por Thomas Morawetz, em artigo intitulado *Law and Literature*. Segundo ele, para além da *Law in Literature* e da *Law as Literature* há a corrente *Law of Literature*, a qual exige especial cautela, uma vez que nos coloca no já mencionado cenário (tão nublado quanto o mais tradicional dos céus curitibanos) dos debates referentes aos limites da Literatura e das demais expressões artísticas e à liberdade de expressão¹⁴¹. Morawetz exemplifica com as discussões que envolvem obscenidade, volta e meia a figurar nos tribunais, gerando polêmicas. A vertente diz respeito, portanto, às implicações jurídicas que podem surgir a partir de uma obra literária, a exemplo do ocorrido quando o conto *Obscenidades para uma dona de casa*, do consagrado Ignácio de Loyola Brandão, gerou a revolta de alguns pais da cidade de Jundiaí e foi parar no Ministério Público, em agosto de 2010. A narrativa, que está na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, presente na lista de obras utilizadas pela rede pública de ensino do estado de São Paulo, gerou indignação por, supostamente, apresentar “linguagem muito chula para os padrões acadêmicos”¹⁴².

Nosso amigo Ost dedica longas páginas ao estudo detalhado dessas três subdivisões. Inicialmente, e de maneira extremamente sintética, ele assim descreve as diferentes e complementares correntes:

Ao lado do Direito *da* Literatura, que estuda a maneira como a lei e a jurisprudência tratam os fenômenos de escrita literária, distingue-se o Direito *como* Literatura, que aborda o discurso jurídico com os métodos da análise literária (é a abordagem dominante nos Estados Unidos), e por fim o Direito *na* Literatura, (...) que se debruça sobre a maneira como a Literatura trata questões de justiça e de poder subjacentes à ordem jurídica.¹⁴³

¹⁴⁰ CHUEIRI, V. K. Obra citada, p. 234.

¹⁴¹ Ideias presentes em MORAWETZ, Thomas. *Law and literature*. In: PATTERSON, Dennis (Ed.). *A Companion to Philosophy of Law and Legal Theory*. Malden: Blackwell Publishers, 1996, p. 453.

¹⁴² Opinião de Gilberto Aparecido da Rosa, pai de duas estudantes de 17 anos, conforme noticiado pelo portal G1 – SP. A notícia completa pode ser lida em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/08/livro-com-conto-erotico-usado-em-escola-de-jundiai-causa-polemica.html>.

¹⁴³ OST, F. Obra citada, p. 48.

Ost acredita que o Direito *da* Literatura não chega a representar um ramo específico do Direito; na visão dele, trata-se de uma “abordagem transversal”, envolvendo o Direito Privado (em questões de direitos autorais, por exemplo), o Direito Penal (em casos ligados a delitos de imprensa, como injúrias, calúnias, declarações racistas, etc.), o Direito Público (no que tange à liberdade de expressão e à censura) e o Direito Administrativo (a regulamentação de programas de fomento à leitura, bibliotecas públicas e grades escolares diz respeito à administração pública).

O Direito *como* Literatura nos leva aos métodos de análise da crítica literária e à interpretação dos textos legais da maneira como se procede com os textos literários. Ost enquadra o já mencionado livro *Justiça Poética*, de Martha Nussbaum, nessa categoria. Para ele, tal linha interpretativa parte da convicção de que “o Direito deve ser imaginado por meio mesmo das relações de interlocução e das demandas de reconhecimento que formam a trama do tecido social”¹⁴⁴. O motivo dessa vertente ser mais desenvolvida em países anglo-saxões é simples: o sistema da *common law*, baseado na análise de *cases*, favorece a aplicação direta dos métodos e das técnicas da crítica literária sobre os textos jurídicos. Nos países em que vigora o sistema da *civil law*, como a França e o Brasil, o Direito *como* Literatura pouco se desenvolveu.

Obviamente, a vereda que mais interessa a François Ost é a do Direito *na* Literatura, exemplificada pelo livro que nos serve de bússola, *Contar a lei*. Resumidamente, nas palavras do grande estudioso belga, o Direito *na* Literatura “contribui diretamente para a formulação e a elucidação das principais questões relativas à justiça, à lei e ao poder (...)”¹⁴⁵, buscando em textos literários a matéria de carpintaria para a elaboração das mais imbricadas reflexões de ordem jurídica.

Thomas Morawetz expande a investigação e traz uma quarta modalidade de estudo, intitulada *Literature and legal reform*, ou seja, Literatura e reforma legal. Diz o autor que a Literatura pode causar alterações no mundo jurídico, influenciando mudanças. Ele cita Emile Zola, considerado o pai do Naturalismo,

¹⁴⁴ OST, F. Idem, p. 52.

¹⁴⁵ OST, F. Idem, p. 55.

cuja obra, marcada pela denúncia social, é exemplo de o quanto o texto literário pode ser engajado, germinando (para usar de um pertinente trocadilho) a consciência política no seio da população. As mudanças, entretanto, podem não ser positivas; o autor não fecha os olhos para o fato de que há uma ampla gama de obras literárias (em geral, de qualidade duvidosa) que, por meio de estereótipos, contribuem para o reforçar de preconceitos raciais e sociais, apresentam visões questionáveis para com os temas de Direito Penal, semeiam mitos no que tange às relações internacionais.

Resta incontestado que, para o bem ou para o mal, entre o necessário respeito aos Direitos Humanos e os limites da liberdade de expressão, a Literatura pode influenciar o pensamento jurídico. Seguindo a mesma trilha de raciocínio, é possível deduzir que as obras literárias, de maneira direta ou indireta, por meio da afirmação ou da crítica mais destrutiva, refletem o pensamento jurídico da sua época, revelando aos leitores de hoje valores que outrora cintilavam em uma determinada sociedade.

Lastreado em tudo o que foi exposto, Morawetz afirma:

*These four ways of thinking about Law-and-Literature reflect respectively the treatment of Literature as representation and narrative, Literature as a vehicle for the investigation of epistemological and hermeneutical questions, Constitutional Law as it affects Literature, and Literature/legal history.*¹⁴⁶

A observação das quatro vertentes deixa evidenciado que o Direito e a Literatura estão mais do que unidos. Retornando ao bailado da inicial metáfora carnavalesca, Jeanne Gaakeer também vê o Direito e a Literatura como um casal. Para ela, “o Direito é o par da Literatura no modo como, por meio da linguagem, constrói uma determinada visão da realidade”¹⁴⁷. Embora, a exemplo de François Ost, reconheça que o Direito apresenta a função de impor a ordem, enquanto a Literatura não está compromissada com isso, a autora acredita que a comunicação

¹⁴⁶ “Essas quatro formas de pensar o Direito e a Literatura refletem, respectivamente, maneiras de se trabalhar a Literatura como representação e narrativa, a Literatura como veículo para a investigação de questões epistemológicas e hermenêuticas, o Direito Constitucional e os seus efeitos na Literatura, e a história jurídico-literária.” MORAWETZ, T. Obra citada, p. 454. Tradução livre.

¹⁴⁷ GAAKEER, J. Obra citada, p. 16.

acadêmica entre ambos é necessária, pois a imaginação jurídica se desenvolve graças às contribuições literárias. É o que dança na seguinte passagem:

Tanto o Direito como a Literatura oferecem narrativas sobre as dificuldades que a vida nos coloca, sobre a nossa procura de sentidos, o que também significa que podemos explorar a relação entre fatos e valores no Direito, tendo como ponto de partida a ideia de que o Direito e a Literatura, enquanto produtores e produtos de cultura, conseguem espelhar tão bem quanto criticar as convicções predominantes na sociedade. No Direito, a *recriação* linguística, no sentido de impor uma estrutura e ordem narrativas no que é, primeiramente, uma realidade extra-linguística, assemelha-se à criação literária da experiência humana¹⁴⁸.

Gaakeer vai ainda mais longe e defende que o diálogo entre o Direito e as narrativas literárias efetivamente colabora para a formação de uma consciência crítica, pautada em valores éticos, como a integridade:

*The recognition of a necessary diversity of rationalities is therefore essential, and the recognition that telling stories is a way of knowing is what Law and Literature can contribute here. (...). From a methodological point of view, narrative knowledge by means of Literature can therefore help us integrate experience, interpretation as well as the sorely needed critical, professional reflection in order to instill in us a legal conscience of integrity.*¹⁴⁹

As professoras Katya Kozicki e Vera Karam de Chueiri complementam o exposto, afirmando que:

A Literatura permite a colocação de questões que muitas vezes são reprimidas no âmbito das escolas de Direito (como também na Filosofia) e nos aproxima da questão do sujeito por caminhos outros que não apenas o conceito formal do sujeito de direito. Democracia e Literatura são

¹⁴⁸ GAAKEER, J. Idem, p. 17.

¹⁴⁹ “O reconhecimento de uma necessária diversidade de racionalidades é essencial, e o reconhecimento de que contar histórias é uma forma de adquirir conhecimento é a contribuição que o Direito e a Literatura podem dar, aqui. (...) De um ponto de vista metodológico, o conhecimento narrativo por meio da Literatura pode nos ajudar a integrar experiência, interpretação, bem como a extremamente necessária crítica, reflexão profissional a fim de incutir em nós uma consciência jurídica da integridade.” *In*: GAAKER, Jeanne. *Comprehending contraries or doublethink? Law, literature, and dangers of cognitive dissonance.* *In*: GAAKER, J.; OST, F. (Eds.). *Crossing Borders: law, language & literature*. Nijmegen: Wolf Legal Publishers, 2007, p. 72.

marcadas por uma extrema abertura, abertura esta que acreditamos deva se fazer presente nas reflexões sobre o Direito.¹⁵⁰

Traçadas as linhas básicas da abordagem temática e comprovado o fato de que o Direito e a Literatura estão em constante bate-papo, é necessário investigar com mais cuidado a vertente em que este trabalho se insere, qual seja, a do Direito *na* Literatura. Para isso, faz-se imprescindível pensar que uma análise desse teor só pode ser efetivada por meio de técnicas interpretativas. Chega-se, então, a uma convidativa clareira do bosque, onde encontramos o desconstrutivismo enquanto maneira de interpretar a Literatura e o Direito, nos moldes das lições de Jacques Derrida.

Evandro Nascimento, a partir das leituras derridianas, explica que a Literatura nos oferece instrumentos eficazes para que se pratique a atividade desconstrutivista. Isso é possível porque “um dos requisitos para aceder à desconstrução é o de recusar a evidência e a univocidade de qualquer noção, categoria, conceito ou, em suma, nome”¹⁵¹. Ora, vimos com Salvatore D’Onofrio e Vincent Jouve que o texto literário é plurívoco, apresentando muitas vozes num dialogar constante. Essa importante característica da Literatura impulsiona a prática desconstrutivista, que se dá em duas etapas. Primeiramente, é preciso fazer uma “leitura interna e criteriosa, que (...) visa a expor toda uma rede de conceitos, categorias, imagens, metáforas e mitos implicados (...)”¹⁵². Nascimento, bem ao gosto dos teóricos da carnavalização, chama essa primeira etapa de “fase de inversão”, a qual surge enquanto momento preparatório. A segunda etapa é chamada de “deslocamento” (*déplacement*) e é responsável por uma reorganização do texto analisado.

A professora Vera Karam informa que a Literatura, para Derrida, é um lugar de experimentação e problematização, principalmente no que tange à

¹⁵⁰ KOZICKI, Katya; CHUEIRI, Vera Karam de (Coord). Apresentação - Direito, Democracia e Literatura. In: KOZICKI, K; CHUEIRI, V. K. *Estudos em Direito, Política e Literatura*. Hermenêutica, Justiça e Democracia. Volume 1. Curitiba: Juruá Editora, 2006, p. 07.

¹⁵¹ NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a Literatura*. “Notas” de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999, p. 30.

¹⁵² NASCIMENTO, E. Idem, p. 42.

investigação filosófica da essência da linguagem e da verdade¹⁵³. Em consequência, entende-se que é possível desestabilizar, criticar e reinterpretar (desconstruir) a autoridade do texto legal por meio da incidência do texto literário. A professora continua o seu tear, afirmando que o Direito e a Literatura, dadas as elucubrações em *Acts of Literature*, apresentam origem comum, uma espécie de não-origem, que é inacessível ao intérprete. Trata-se do conceito de aporia, explicado nos seguintes termos: “tanto a Literatura quanto o Direito são inacessíveis em sua origem e todos os esforços para compreendê-los são, em realidade, incompletos”¹⁵⁴.

O que se deduz da última constatação é que todo ato interpretativo é essencialmente incompleto, pois o intérprete não consegue acessar a origem profunda de saberes como o Direito e a Literatura. Essa característica protege ambos os bailarinos (os casais de mestre-sala e porta-bandeira, durante o seu desfilar pela passarela do samba, são escoltados por guardiões) e é chamada *the law of the law*¹⁵⁵. “Eis a aporia do Direito”, explica Vera Karam, “na medida em que sua principal característica é ser universal e acessível a todos e a todo tempo, todavia, essencialmente, ele não é”¹⁵⁶. Assevera a professora, porém, que “a não-origem do Direito e da Literatura não diminui a necessidade daquilo que eles dizem”¹⁵⁷. Indagar “o que é Literatura?” ou “o que é Direito?”, portanto, não é uma viagem perdida.

O quadro exposto serve para justificar o processo de desconstrução, que possui compromissos políticos e éticos com a democracia e a justiça, respectivamente. Com relação a isso, escreveu a professora Katya Kozicki:

¹⁵³ KARAM, V. K. *Direito e Literatura*, p. 234.

¹⁵⁴ KARAM, V. K. *Idem*, p. 234/235.

¹⁵⁵ Nas palavras do próprio Derrida: “*It seems that the law as such should never give rise to any story. To be invested with its categorical authority, the law must be without history, genesis, or any possible derivation. That would be the law of the law. Pure morality has no history: as Kant seems at first to remind us, no intrinsic history*”. Tradução livre: “Parece que O Direito, como tal, nunca deve dar origem a qualquer história. Para ser investido de sua categórica autoridade, o Direito não deve ter história, gênese ou qualquer derivação possível. Isso seria a lei do Direito. A moral pura não possui história: como Kant observou primeiramente e nos lembra, sem história intrínseca.” *In*: DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992, p. 191.

¹⁵⁶ KARAM, V. K. *Idem*, p. 235.

¹⁵⁷ KARAM, V. K. *Idem*, *ibidem*.

Desconstruir o Direito pode ser considerado uma prática destinada a demonstrar que qualquer lei, qualquer ordenamento jurídico, pode ser “desestabilizado”. O sentido de todo texto, e o Direito se revela através dos textos, resta sempre em aberto; qualquer fechamento final ou definitivo de sentido é autoritário. A desconstrução exige que toda a leitura de um texto possa ser submetida a uma nova leitura, em um movimento que une presente e passado, futuro e presente. Uma leitura/interpretação de um texto é um reescrever do texto passado, a sua tradução para o presente, ao mesmo tempo em que o texto presente é ele mesmo um não-texto, na medida em que existe apenas enquanto possibilidade para a construção futura de um novo texto (...). Desta forma, uma prática desconstrutiva do Direito pode significar um avanço no sentido do enriquecimento de seus conteúdos, pois permanecendo o sentido em aberto, novas interpretações podem ser obtidas, expondo o aparato jurídico e judiciário a novas interpretações. Em suma, a desestabilização do Direito é realizada em nome da possibilidade de uma transformação deste e, em uma última análise, em nome da justiça.¹⁵⁸

Justificada a importância da prática desconstrutivista, eis a *deixa* para que o ator principal, Jacques Derrida, entre em cena. A primeira fala diz respeito ao papel social da Literatura enquanto peça fundamental para se pensar a democracia:

*The institution of Literature in the West, in its relatively modern form, is linked to an authorization to say everything, and doubtless too to the coming about of the modern idea of democracy. Not that it depends on a democracy in place, but it seems inseparable to me from what calls forth a democracy, in the most open (...) sense of democracy.*¹⁵⁹

Derrida atenta para o fato de que a Literatura e a democracia, a exemplo do que ocorre com o Direito e a Literatura, estão unidas. Constatado isso, ele também faz os questionamentos que pontuaram o começo deste capítulo: “‘*What is Literature?*’ or ‘*Where does Literature come from?*’, ‘*What should we do with Literature?*’ These texts operate a sort of turning back, they are themselves a sort of turning back on the literary institution”¹⁶⁰. Ao afirmar que as indagações são, elas próprias, retornos à instituição literária, reconhece que a interrogação é necessária para se conhecer a essência do objeto investigado, ainda que de maneira

¹⁵⁸ KOZICKI, Katya. A interpretação do Direito e a possibilidade da justiça em Jacques Derrida. In: KOZICKI, K; CHUEIRI, V. K. Obra citada, p. 133.

¹⁵⁹ “A instituição da Literatura no Ocidente, na sua forma relativamente moderna, está ligada a uma autorização para se dizer tudo, e certamente também ao advento da ideia moderna de democracia. Não que isso dependa de uma democracia local, mas me parece inseparável daquilo que suscita uma democracia, no mais aberto (...) sentido da democracia.” In: DERRIDA, J. Obra citada, p. 37. Tradução livre.

¹⁶⁰ “‘O que é a Literatura?’ ou ‘De onde vem a Literatura?’, ‘O que devemos fazer com a Literatura?’; Estas sentenças operam uma espécie de volta, elas próprias são uma espécie de volta à instituição literária.” In: DERRIDA, J. Idem, p. 41. Tradução livre.

parcial. Para ele, as questões ligadas às origens do fenômeno literário são também questões ligadas à outra extremidade, ao final (no caso, a Literatura hoje, no tempo presente). Se a História é construída com base em ruínas, o mesmo ocorre com a Literatura, sendo a narrativa literária uma narrativa fragmentada; quem confere sentido ao conjunto, quem organiza os pedaços, é o intérprete (historiador, arqueólogo, leitor), sendo que a verdade pode ser sempre relativizada.

Pode-se pensar, a partir dos fragmentos, que o ato de desconstruir uma narrativa (literária ou jurídica) nada mais é do que perceber que a narrativa é, na verdade, fragmentada (ou seja, desconstruída por natureza, arlequinal, em retalhos). Derrida continua o seu ato, apresentando a problemática traduzida pela professora Vera e expandindo a interpretação:

(...) we still have trouble defining the question of Literature, dissociating it from the question of truth, from the essence of language, from essence itself. Literature “is” the place or experience of this “trouble” we also have with the essence of language, with truth and with essence, the language of essence in general. If the question of Literature obsesses us, and especially this century, or even this half-century since the war, and obsesses us in its sartrian form (“What is Literature?”) or the more “formalist” (...) this is perhaps not because we expect an answer of the type “S is P”, “the essence of Literature is this or that”, but rather because in this century the experience of Literature crosses all the “deconstructive” seisms shaking the authority and the pertinence of the question “What is...?” and all the associated regimes of essence or truth.¹⁶¹

O filósofo, ao reconhecer que problematizar a Literatura apartada dos inesgotáveis conceitos de *essência* e *verdade* é uma tarefa complicada, admite que, no final do século XX, a Literatura continua a ser uma incógnita, tendo sobrevivido a inúmeros terremotos hermenêuticos. Do formalismo russo ao engajamento de Sartre, passando pelas correntes mais recentes, como a estética da recepção de Hans Robert Jauss e Stanley Fish, as interrogações essenciais pululam

¹⁶¹ “(...) nós ainda temos problemas para definir a questão da Literatura, dissociando-a da questão da verdade, da essência da linguagem, da essência ela mesma. A Literatura ‘é’ o lugar ou a experiência deste ‘problema’ que também temos com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, a linguagem da essência em geral. Se a questão da Literatura nos obceca, especialmente neste século, ou neste meio século desde a guerra, e nos obceca na sua forma sartriana (‘Que é a Literatura?’) ou na forma mais ‘formalista’ (...) isso talvez ocorre não porque esperamos respostas do tipo ‘S é P’, ‘a essência da Literatura é isto ou aquilo’, mas porque neste século a experiência da Literatura atravessa todos os sismos ‘desconstrutivistas’ que sacodem a autoridade e a pertinência da questão ‘O que é...?’ e todos os regimes associados à essência da verdade.” In: DERRIDA, J. Idem, p. 48. Tradução livre.

atrevidas. Resta o entendimento rosiano de que mais importante do que encontrar respostas para tantas perguntas (respostas que seriam meramente provisórias) é a travessia, o percurso, a caminhada pelas veredas labirínticas, os territórios desconhecidos cruzados.

Derrida conta que o seu fascínio pela Literatura começou nos tempos de criança, inquietando-o ao longo de toda a vida. Para ele, “*In the content of literary texts, there are always philosophical theses*”¹⁶²: a Literatura é uma forma de arte carregada das mais conflitantes filosofias. As palavras literárias, na visão do desconstrutivista, estão sempre grávidas de significados provocativos e profundos, levantando a poeira da estabilidade. Exatamente por acreditar nisso, afirma:

*I tried to show how it almost introduces narrativity and fiction into the very core of legal thought, at the moment when the latter begins to speak and to question the moral subject. Though the authority of the law seems to exclude all historicity and empirical narrativity (...).*¹⁶³

O trecho é parte da análise que Derrida fez de *O Processo*, de Franz Kafka, especialmente do episódio *Before the Law*¹⁶⁴. A partir da história do camponês que está às portas da lei e tem a passagem impedida por um porteiro, o filósofo tece interpretações a respeito do autoritarismo legal, percebendo que a narrativa jurídica se impõe enquanto palavras não-históricas e não-ficcionais, crença que não condiz com a realidade e é utilizada para reforçar o caráter pretensamente inquestionável da lei.

A interpretação do pensamento de Jacques Derrida deixa alguns pontos em evidência. Primeiramente, ele acredita que há um fio de Ariadne a unir Literatura, Direito e democracia, crença reforçada pela seguinte fala: “*under the pretext of*

¹⁶² “No conteúdo dos textos literários sempre há teses filosóficas”. In: DERRIDA, J. Idem, p. 49. Tradução livre.

¹⁶³ “Tentei mostrar como isso quase introduz narratividade e ficção no âmago do pensamento jurídico, no momento em que este começa a falar e a questionar a moral do sujeito. Todavia, a autoridade da lei parece excluir toda a historicidade e a narratividade empírica. (...)” In: DERRIDA, J. Idem, p. 190/191. Tradução livre. É interessante perceber que há uma proximidade entre este raciocínio desenvolvido por Derrida e as elucubrações formuladas por Luis Alberto Warat, as quais foram apresentadas no Capítulo 02.

¹⁶⁴ *Diante da Lei*. Segundo Modesto Carone, “a parábola ‘Diante da Lei’, de 1915, é o centro nervoso do romance *O processo* e da ficção de Franz Kafka, marcada por paradoxos. Ela aparece no capítulo 9 do romance, do qual foi extraída pelo autor para ser publicada isoladamente no livro de contos *Um médico rural*, de 1919. Kafka declarou-se satisfeito – o que era raro – com a lenda do porteiro, como denominou originalmente o texto. Foi esse, provavelmente, o motivo pelo qual ele o publicou duas vezes em vida” in: CARONE, M. Obra citada, p. 82. Observar a nota nº 69.

fiction, Literature must be able to say anything, in other words, it is inseparable from the Human Rights, from the freedom of speech, etc”¹⁶⁵. Além disso, entende que as perguntas da ordem “o que é...?”, que nos remetem à essência das coisas, geram respostas apenas incompletas, que, todavia, são importantes para se perceber a existência da aporia e enredar teias de reflexões que também dizem respeito ao papel do objeto analisado nos tempos presente e futuro, historicizando os fragmentos encontrados no caminho, organizando-os e, consecutivamente, estruturando uma ideia de verdade que, como toda escultura tridimensional, pode ser observada sob diversos ângulos, continuando a gerar indagações. Com relação ao Direito, finalmente, pensa que a Literatura tem um papel importante no processo de desconstrução da autoridade da lei, o que está ligado à efetiva possibilidade da justiça. É o que defende a professora Vera Karam de Chueiri em um ensaio publicado pela revista *Cult* de setembro de 2007:

A possibilidade da justiça, sua articulação com o Direito e o compromisso com a desconstrução é uma trama apaixonada que nos enreda em ações prazerosas e arriscadas com o outro, uma experiência que nos liberta do confinamento do conhecimento científico que, no caso do Direito, o reduz à ficção de um sistema autorreferente de normas jurídicas. Um sistema que, em última análise, tem a pretensão de tornar racionais os (nossos) conflitos e que na sua formulação mais radical (falo do positivismo de Kelsen) o faz partindo do pressuposto de que tais conflitos estão subsumidos na estrutura de uma norma, da qual nada escapa, pois comunicada através de uma linguagem precisa de um enunciado (científico).¹⁶⁶

Novamente, a visão kelseniana é relativizada e a desconstrução, inserida no contexto do diálogo entre o Direito e a Literatura, aparece como possibilidade de, parafraseando Ronald Dworkin¹⁶⁷, levar os direitos a sério. Os jovens estudiosos André Trindade e José Alexandre Ricciardi Sbizzera conseguiram resumir a ópera com maestria:

¹⁶⁵ “Sob o pretexto da ficção, a Literatura deve ser capaz de dizer qualquer coisa, em outras palavras, ela é inseparável dos Direitos Humanos, da liberdade de expressão, etc.”. DERRIDA, J. *Remarks on deconstruction and pragmatism*. In: MOUFFE, Chantal. *Pragmatism and deconstruction*. New York and London: Routledge, 1996, p. 80. Tradução livre.

¹⁶⁶ CHUEIRI, V. K. de. *A força de Derrida: para pensar o Direito e a possibilidade de justiça*. Revista *Cult*. São Paulo, 2007, vol. 117, p. 49. Setembro, ano 10.

¹⁶⁷ Ver DWORKIN, Ronald. *Levando os direitos a sério*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

A Literatura pode ser empregada juntamente ao Direito como marco de desconstrução do hodierno e reconstrução de um tempo futuro não calcado no ostracismo de um positivismo estático. Não adotando, de tal maneira, uma postura autista em relação à necessidade de manutenção da “ordem” jurídica, mas como elemento complementar – e de constante contribuição – para a definição do que é justo e, portanto, almejável pelo jurídico. A arte não imita a vida, mas a descreve da forma mais imparcial e livre de quesitos inadequados. (...) A Literatura tem uma percepção do tempo que serve de perspectiva para o Direito. (...) Além de servir de base para a contínua construção do Direito, os fatos integrantes do meio jurídico se mesclam com a Literatura e vice-versa.¹⁶⁸

Trocando em miúdos: ao abalar os pilares que sustentam a positividade do Direito, o texto literário efetua a prática desconstrutivista nos moldes derridianos, a qual é defendida de forma entusiasmada pelo nosso companheiro Luis Alberto Warat.

Em *A Rua Grita Dionísio!*, o jurfista diz com todas as letras:

Como se situa meu pensamento? Se você, leitor, se está fazendo esta pergunta, recomendo-lhe situar-me dentro da corrente dos desconstrutivistas franceses. Você pode ver-me como um intelectual da desconstrução. Penso com categorias desconstrutivas, antropofágicas, com as que procuro reconstruir noções como autonomia, Direito, e enfatizar a formulação das condições para a construção da subjetividade política.¹⁶⁹

A declaração de Warat deixa claro que ele é um filósofo desconstrutivista, na linha de Jacques Derrida. Isso fica ainda mais claro (novos holofotes acesos no palco) quando da seguinte afirmação:

É preciso impedir o esvaziamento, a homogeneização massiva do espaço e a linearidade do tempo. Temos que lutar por espaços abertos, pela multiplicação e pela coexistência simultânea das diferenças, a simultaneidade das biografias singularizadas. Devemos continuar por uma rota aberta pela epistemologia crítica francesa: Barthes, Deleuze, Guattari, Derrida, Maffesoli, que nos falam de desterritorialização, nomadismo, etc. Errâncias que nem por isso nos fazem distantes da busca de raízes.¹⁷⁰

¹⁶⁸ TRINDADE, André; SBIZERA, José Alexandre Ricciardi. Era uma vez o Direito: a linguagem jurídico-literária. In: TRINDADE, A.; SCHWARTZ, G. (Coord.). Obra citada, p. 97/98.

¹⁶⁹ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 36. Grifos do autor.

¹⁷⁰ WARAT, L. A. Idem, p. 94/95. Grifo do autor.

Entender que Warat é um filósofo da desconstrução é importante porque comprova que os fios entrelaçados no decorrer deste capítulo formam uma trança de pensamentos coesa, unida capi(tu)larmente ao *Manifesto do Surrealismo Jurídico*. Tal percepção radical encerra a primeira parte do nosso desfile.

Justificadas e analisadas as relações entre a arte e o Direito e, especificamente, entre o Direito e a Literatura, é hora de, ladeados por Warat, Derrida, Ost e companhia, deixarmos o casal de mestre-sala e porta-bandeira, beija-flor e flor, continuar o seu bailado, sossegado, longe das câmeras intrusivas, e seguirmos o Coelho Branco, que, apressado, aponta para o seu grande relógio e, *zupt*, desaparece em um buraco. É hora de aplicar na prática os conceitos anteriormente expostos, analisando, através de lentes jurídico-artísticas, uma obra de Literatura. É hora de a bateria se apresentar, fazendo, é claro, as suas paradinhas estratégicas.

-Sejam bem-vindos! – Diz o Coelho, enquanto lentamente caímos entre mapas, quadros e potes de geleia. – Bem-vindos a *Wonderland*!





Capítulo 04 / Bateria – *In Wonderland*

“Galopando em cavalos alados,
chegamos ao País das Maravilhas
iluminado pelo sol da meia-noite,
bela fantasia infantil...”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1980:
*O sol da meia-noite - uma viagem
ao País das Maravilhas*¹⁷¹).

04.01. *Down the Rabbit-Hole*

“Atrás do coelhinho apressado,
Alice cai no abismo e se perdeu...”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1991:
*Alice no Brasil das Maravilhas*¹⁷²).

TUM – tum – TUM – tum – TUM – tum (...)

Vem a bateria, o “coração que bate no peito da Escola de Samba bombeando as ondas sonoras do samba que circulam em todos os segmentos constituintes desse corpo”¹⁷³! Poderia estar vestida de juiz togado, a exemplo do que se viu no emocionante desfile realizado pela Unidos de Vila Isabel em 1989,

¹⁷¹ Samba de enredo composto por Zé Maranhão, Wilson Bombeiro e Alceu.

¹⁷² Samba de enredo composto por Pelé, Cláudio Inspiração, Tonho Magrinho e Paulo Roberto.

¹⁷³ FARIAS, Julio Cesar. *Bateria – o coração da Escola de Samba*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2010, p. 14. Segundo o autor, na Introdução de sua obra bastante esclarecedora, “o batuque, que já serviu como ferramenta de resistência e modo de lazer dos escravos vindos da África, passou a ter, com o tempo, vertentes diversas na sociedade brasileira e ganhou o mundo, ao ser elevado a expressão cultural do povo brasileiro. No carnaval, a música produzida pela batucada dos instrumentos de uma bateria de Escola de Samba, com a finalidade de se configurar na melodia do samba-enredo, possui a função primordial de ser propulsora do andamento dos integrantes e de toda a Escola no desfile, seja na dança, na evolução ou na própria dinâmica exigida pelo cortejo.” É preciso destacar que a origem da batucada carnavalesca está na religiosidade africana, no batuque dos ogãs, os ritmistas do Candomblé. Se pensarmos no nascimento mesmo do mais popular dos ritmos pátrios, voltamos à casa de Tia Ciata, que “funcionava como um ‘caldeirão’ cultural, pois havia a afluência de frequentadores de todos os níveis sociais e cada cômodo era utilizado para a execução de um tipo de música e dança, ao mesmo tempo em que eram realizados cultos aos deuses africanos”. (p. 18). A primeira composição registrada como “samba”, *Pelo telefone*, de Donga, foi supostamente concebida em uma roda de samba na casa da matriarca das tias baianas. Felipe Ferreira ensina, em seu livro dourado, que nas primeiras décadas do século XX havia discussões acerca das diferenças entre o “samba”, o “batuque” e a “macumba”; naquela época, coexistiam no Rio de Janeiro dois “tipos” de samba: um característico da antiga Praça Onze, chamado de “samba” e ligado ao maxixe, e outro denominado “batuque”, “mais próximo à malandragem dos morros e aos capoeiras”. Com o passar dos anos, o termo “samba” unificou a pendenga. Vide: FERREIRA, F. Obra citada, p. 336/337.

quando foram cantados, de maneira crítica, os Direitos Fundamentais¹⁷⁴. Vem a bateria, vestida de povo, *Vai Como Pode*, bloco, Bola Preta; a alegria, prova dos nove, é o bastante. A batida do coração na batida do surdo, a batida do martelo em suspenso. À frente dos ritmistas, tocando a sua trombeta, o Coelho Branco.

O coelho é um símbolo de renovação perpétua da vida, que nos leva, com suas patas apressadas, aos saltos em meio às folhagens do jardim, à simbologia lunar, à mãe-terra, à puberdade, à noite, à mágica. Trata-se de uma variante simbólica do herói mítico, possuidor da vida elementar, que participa do desconhecido, do inacessível, “sem deixar de ser, no entanto, um vizinho, um familiar do homem sobre esta terra (...)”¹⁷⁵ De natureza ambivalente, apresenta imbricados o fasto e o nefasto, o direito e o esquerdo. É perfeitamente compreensível, então, o porquê de Lewis Carroll colocar um coelho como “mestre de cerimônia” de um reino de absurdos, na abertura da primeira das aventuras de Alice: “o coelho ou a lebre míticos são um intercessor, um intermediário entre este mundo e as realidades transcendentais do outro.”¹⁷⁶ Entrar no País das Maravilhas, logo, é entrar no avesso: a dialética da carnavalização.

Mantendo a linha adotada desde o início do trabalho, sem perder a cadência, é preciso lançar interrogações primárias: por que a obra selecionada para se refletir acerca do Direito é *Alice's Adventures in Wonderland* (Alice no País das Maravilhas, nas traduções brasileiras)? Pelo menos três razões devem ser expostas.

O primeiro motivo é o fato de a história da garotinha Alice, publicada originalmente em 1865, apresentar características que nos remetem ao

¹⁷⁴ O enredo *Direito é Direito*, de autoria dos carnavalescos Paulo César Cardoso, Ilvamar Magalhães e Orlando Pereira, é descrito apaixonadamente pelo comentarista Fernando Pamplona, durante a transmissão da TV Manchete: “*Direito é Direito* é o enredo da Vila. É o direito de existir, existindo livremente. *Quem sabe faz a hora, não espera acontecer*. Na versão da Vila, quem espera *nunca* alcança. É preciso conquistar a liberdade, a igualdade, a dignidade e a fraternidade. E vem com uma citação muito bonita: *Como são pobres os pobres, / os pobres do meu país. / Na pele morena da América / ferida sem cicatriz. / Pobres de beira de estrada / e dos degraus da matriz. / Todo mundo oculta as culpas / só é maldito quem diz. / Como são pobres os pobres, / os pobres do meu país*. Isso é de Luiz Coronel. E este enredo é em homenagem ao quadragésimo aniversário da Declaração Universal dos Direitos do Homem. A Vila pisa forte na avenida e cantando sonha com o clarear de um novo dia, quando todos os direitos da família humana, protegidos pelo Império da Lei, não inibam o homem como último recurso a rebelar-se contra a tirania e a opressão”. A Vila, então campeã do Grupo Especial, foi a sexta escola a desfilar no dia 06 de fevereiro, segunda-feira, e terminou o carnaval na quarta colocação.

¹⁷⁵ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Lebre – Coelho. In: Obra citada, p. 541.

¹⁷⁶ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Idem, *ibidem*.

Surrealismo, facilitando o diálogo com os manifestos inicialmente analisados. Apesar das controvérsias envolvendo a classificação “surrealista”, não nos parece equivocado afirmar que Lewis Carroll coloriu a sua narrativa com algumas ideias que, seis décadas depois, graças ao movimento de 1924, seriam expandidas e supervalorizadas. Tanto isso é verdade que André Breton, em *O Amor Louco*, texto publicado em 1937 e considerado uma das obras fundamentais da referida vanguarda, visitou o País das Maravilhas. Em meio aos longos e sinestésicos parágrafos em que descreve o passeio que fez pelo *Jardín de aclimatación de La Orotava*, na Espanha, Breton pintou a seguinte cena:

*De una pequeña flor que se transforma, nuestro sabio guía, el señor Bolinaga, que preside el desarrollo de todo este fasto, no ha desdeñado, en efecto, hacer saltar ante nuestros ojos el conejo de Alice in Wonderland, y es la mesa del almuerzo de Alicia la que se extiende hasta perder-se de vista delante de nosotros cuando nos llevamos a la boca el tomate liliputiense de la pitanga, con um sabor exquisito a pescado.*¹⁷⁷

No trecho, Breton faz referência a dois clássicos da Literatura de língua inglesa: *Alice's Adventures in Wonderland* e *Gulliver's Travels*¹⁷⁸. Ambas as obras, que são comumente classificadas como exemplares do gênero Literatura Infanto-Juvenil, apresentam cenas fantásticas, que exerceram verdadeiro fascínio sobre alguns pintores surrealistas, principalmente Salvador Dalí. Além das impressionantes sequências imagéticas, tanto a história de Alice quanto a de

¹⁷⁷ “De uma pequena flor que se transforma, o nosso guia sábio, Sr. Bolinaga, que preside todo este esplendor (...) faz saltar diante dos nossos olhos o coelho de Alice no País das Maravilhas, e é a mesa do almoço de Alice que se estende até se perder de vista diante da gente quando colocamos na boca o tomate liliputiense da pitanga, com um sabor de peixe requintado.” In: BRETON, A. *El amor loco*. Madrid: Alianza Literaria, 2003, p. 84. Tradução livre.

¹⁷⁸ O adjetivo pátrio “liliputiense” é originário da mencionada obra de Jonathan Swift, escritor irlandês que, a exemplo de Lewis Carroll, utilizou de visões alegóricas para criticar a Inglaterra da sua época (no caso, primeira metade do século XVIII). Após um naufrágio, o viajante Lemuel Gulliver é arrastado para a ilha de Lilliput, povoada por homens pequeninos (seis polegadas de altura!), que guerreavam por motivos tolos. O estrangeiro é tido por um gigante, e a cena em que ele se descobre amarrado por inúmeros lilliputianos é das mais icônicas da literatura inglesa. Em oposição a Lilliput, o segundo destino do navegante é Brobdingnag, uma terra de gigantes. Swift, inteligentemente, trabalha os avessos: Gulliver oscila entre gigante ameaçador e anão ameaçado. É interessante perceber que Lewis Carroll também trabalha a mudança de tamanho de sua protagonista, conforme será explicado no decorrer do texto.

Lemuel Gulliver apresentam outras características importantes, como a experimentação linguística: Carroll e Swift, cada um a seu modo, criaram neologismos e jogos de linguagem que até hoje fascinam os leitores. Com relação a Carroll, em específico, é o próprio Breton quem observa:

Hoje em dia é corretamente sabido e notório que o Surrealismo, enquanto movimento organizado, nasceu numa operação de grande envergadura sustentada na linguagem. A este respeito não é demais repetir que os produtos do automatismo verbal ou gráfico, que ele no começo realçava, no espírito de seus autores não dependiam de modo nenhum do critério estético. Assim que a vaidade de alguns destes permitiu a tal critério encontrar uma pega – o que não tardou muito –, estava falseada a operação, e para cúmulo, estava perdido o “estado de graça” que a tornara possível.

De que se tratava, então? De nada menos do que reencontrar o segredo de uma linguagem cujos elementos cessaram de se comportar como destroços na superfície de um mar morto. Importava para isso se subtrair o seu uso cada vez mais estritamente utilitário, que era o único meio de emancipá-los e de lhes restituir todo seu poder. Esta necessidade de reagir de modo draconiano contra a depreciação da linguagem, que se afirmou aqui com Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – ao mesmo tempo que na Inglaterra com Lewis Carroll –, não deixou de se manifestar imperativamente desde então.¹⁷⁹

Resta comprovado que o autor dos manifestos do Surrealismo, em meio à leitura retrospectiva que fazia, em 1953, reconheceu o papel desempenhado pelo autor de *Alice's Adventures in Wonderland* enquanto artista comprometido com a experimentação linguística, algo que seria levado às últimas consequências pelos escritores de vanguarda, influenciando as gerações futuras.

Além dos aspectos linguísticos, é imprescindível atentar para o fato de que Alice, uma criança, vive as suas extraordinárias peripécias em um sonho. O País das Maravilhas abre as suas portas (portas, portões, portinholas...) no campo do onírico, o que desvela a essência dos manifestos de 1924 e 1988, que, além de valorizarem a atitude infantil de (re) descobrir o mundo, convidam, conforme expusemos nos dois primeiros capítulos, a constantes mergulhos nas águas dos sonhos, bem ao gosto de Bachelard¹⁸⁰.

¹⁷⁹BRETON, A. Do Surrealismo em suas obras vivas (1953). In: BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*, p. 223/224. Grifo do autor.

¹⁸⁰A *Água e os Sonhos* é o título de um importante estudo simbólico realizado por Gaston Bachelard. Segundo o filósofo, a água, *elemento embalador*, nos leva e nos adormece, devolvendo-nos à nossa mãe - o

O filósofo francês investigou os devaneios labirínticos. Segundo ele,

Há uma diferença muito grande entre o sonho da parede que barra o caminho e o sonho do labirinto em que há sempre uma fissura: a fissura é o começo do sonho labiríntico. A fissura é estreita, mas o sonhador insinua-se nela. Pode-se mesmo dizer que no sonho toda fissura é uma sedução de insinuação, toda fissura é uma solicitação para um sonho de labirinto.¹⁸¹

Se Alice chega a *Wonderland* por meio de um buraco, logo se vê obrigada a passar por uma pequenina porta, extremamente estreita se comparada ao seu tamanho. Nota-se, analogamente, que o sonho da menina é repleto de passagens apertadas, estreitas, vãos, fissuras. *Wonderland*, então, pode ser entendida enquanto labirinto¹⁸², com suas informações desencontradas, seus caminhos e descaminhos, suas paredes misteriosas e seus becos sem saída. Um típico sonho labiríntico, para Bachelard, é aquele em que um viajante está desnortado e “não encontra o seu caminho nas veredas de um campo (...)”¹⁸³. O filósofo também

que denota o seu caráter feminino. Ainda, diz ele, a água “assimila com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos dessa química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas”. Percebe-se que a água é um símbolo bastante poderoso para se compreender a ideia de que nos sonhos a materialidade da vida pode ser dissolvida, o tempo pode ser derretido, as sensações podem ser misturadas. O Surrealismo ganha contornos, conforme está claro (como água limpa) na seguinte passagem: “(...) os devaneios e os sonhos *embalados* proliferam. Depois deles virão outros sonhos que continuarão essa impressão de prodigiosa doçura. Darão à felicidade o gosto do infinito. É ao pé da água, é sobre a água que se aprende a vagar sobre as nuvens, a nadar no céu”. In: BACHELARD, G. *A Água e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 97 e 137.

¹⁸¹ BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 166.

¹⁸² Segundo André Peyronie, “se o labirinto parece pertencer ao domínio do espaço e envolver uma relação problemática com este, pode-se igualmente pretender que ele tem a ver com o tempo (o eterno retorno, constituindo, nesse caso, uma figura limite). Num texto literário, ele pode aparecer como um tema explícito, mas pode também formar uma estrutura latente (pertinente em maior ou menor grau). Pode, ou não, suscitar a referência ao mito grego (...). Ele possui, na linguagem corrente, um valor negativo, mas, na linguagem formal, lembra-se de sua origem sagrada e assume facilmente uma acepção positiva. Tudo isso é possível – e, sobretudo, o imenso trabalho da Literatura sobre o labirinto é possível – por uma razão aparentemente paradoxal: é que o labirinto, no sentido próprio, não existe. No mundo antigo, cada autor, ao falar do famoso labirinto de Creta, imagina-o de uma maneira diferente e os arqueólogos não sabem se jamais existiu ou que forma tinha. Em nosso mundo moderno encontramos, sem dúvida, certas atualizações diversas dessa estrutura (labirintos de espelhos nos parques de diversões, labirintos de sebes, jogos-labirintos...); na verdade – e qualquer um reconhece isso –, não passam de realizações relativamente secundárias da ideia de labirinto. O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente. Deve-se tomá-lo, em primeiro lugar, no sentido figurado, e foi por isso que se tornou uma das representações mais fascinantes dos mistérios do sentido.” Ver: PEYRONIE, André. *Labirinto*. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 4ª edição, 2005: Rio de Janeiro, José Olympio, p. 555/556.

¹⁸³ BACHELARD, G. Idem, p. 161.

explica que as fontes das experiências labirínticas são ocultas, incertas, misteriosas (as plantas do mitológico labirinto de Creta, construído por Dédalo e Ícaro, não podem ser encontradas pelos arqueólogos), uma vez que não há arqueologia psicológica que consiga escavar o necessário para se chegar às raízes profundas dos sonhos. De certa forma, Bachelard sugere a existência da aporia também no aparelho psicológico humano. Nós, homens, vivemos angustiados e muitas vezes não sabemos o porquê (a náusea existencial sartriana?); o reflexo são os sonhos, onde “às vezes somos uma matéria labiríntica, uma matéria que vive estirando-se, perdendo-se em seus próprios desfiladeiros”¹⁸⁴.

É devido à presença de tantas características que o professor David Lodge, especialista em escritores do período vitoriano (dentre os quais está Lewis Carroll), sente-se confortável para afirmar:

No Surrealismo, a metáfora torna-se o real e apaga o mundo da razão e do senso comum. A analogia favorita dos surrealistas para sua arte, e muitas vezes a fonte de sua inspiração, eram os sonhos, onde, como Freud demonstrou, o inconsciente revela seus desejos e temores ocultos em imagens vívidas e seqüências narrativas surpreendentes, que transcendem a lógica da nossa vida em vigília. O primeiro grande romance surrealista em inglês foi *Alice no País das Maravilhas*, a história de um sonho.¹⁸⁵

A opinião de Lodge, porém, não é ponto pacífico. Cátia Toledo Mendonça, doutora em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade Federal do Paraná, entende que a classificação de uma obra como *Alice* é uma tarefa que exige luvas. Utilizando como base a análise de um texto de Marina Colasanti, intitulado *A mão na massa*, a professora explica que o *Manifesto do Surrealismo* de André Breton define a escrita surrealista como algo que é “ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética e moral”¹⁸⁶. Tanto na obra de Marina Colasanti quanto na de Lewis Carroll há situações que causam estranhamento (a “presença do inusitado”¹⁸⁷, conforme pontua a

¹⁸⁴ BACHELARD, G. Idem, p. 162.

¹⁸⁵ LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009, p. 182. Grifo do autor.

¹⁸⁶ TELLES, G. M. Obra citada, p. 191.

¹⁸⁷ MENDONÇA, Cátia Toledo. *Muitos Caminhos para Ana Z*. Curitiba, 2000, 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, p. 25.

professora) e uso diferenciado da linguagem; no entanto, parece equivocados dizer que a presença de imagens inusitadas, a utilização diferenciada da linguagem e o fato de a ação se desenrolar em um sonho sejam motivos suficientes para carimbar *Alice* como “romance¹⁸⁸ surrealista”. Nas palavras da professora Cátia, o que pode nos fazer pensar em Surrealismo “é, na verdade, o contato com o insólito, particularidade bastante comum na obra desta escritora (Marina Colasanti) e nos contos maravilhosos em geral.”¹⁸⁹

Hugh Haughton, grande estudioso do *nonsense*, explica, a respeito de *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*:

These divergent approaches to reading the Alice books reflect something of the enigmatic or hybrid nature of the text itself. These are sophisticated 'fairy tales' on the one hand, as Carroll announces in the prefatory poem to Wonderland, and they abound in the spontaneous enigmatic coining of dreams, slips of the tongue, jokes and improvisatory free-association. On the other hand they are also riddling, aesthetically highly wrought products of a child-haunted adult, obsessed by questions of meaning, and have something of the eerie perfection of the literary sphinx about them, of Wildean contrivance as well as the vertiginous spontaneity of improvisation. On the one hand, these are two of the few widely acknowledged classics of children's Literature which helped in themselves to redefine the possibilities of writing for children. On the

¹⁸⁸ Até mesmo a classificação de *Alice's Adventures in Wonderland* como *romance* merece ser questionada. Se pensarmos na teorização de Salvatore D'Onofrio, a narrativa de Carroll mais se enquadra na categoria *novela*, pois “enquanto o romance está voltado mais para o real, a novela se refugia no mundo da fantasia, sem ter em conta o princípio da verossimilhança”. Além disso, o conceito moderno de novela está ligado “à narração de histórias fantásticas, idealizadoras da realidade, feitas por pedaços, que nos dão a impressão de nunca acabar”. Não bastasse, D'Onofrio entende que as “aventuras” das novelas são “desventuras”, uma vez que possuem caráter paródico, sendo “encaradas como aventuras apenas e só pelo protagonista”. Tais características parecem se adequar a *Alice's Adventures in Wonderland*: a protagonista vive uma série de desventuras (que parodiam, em grande parte, a Inglaterra vitoriana) em um mundo deslocado da realidade, sendo que os episódios fantásticos, que “apresentam um grande número de personagens”, “se imbricam como um estuário fluvial”. Se pensarmos que as aventuras de Alice continuam em outra obra, *Through the Looking-Glass*, o conjunto de características se torna ainda mais iluminado. In: D'ONOFRIO, Salvatore. Obra citada, p. 101/103. Com relação à classificação de Tzvetan Todorov, entendemos que a obra de Carroll pode ser enquadrada na categoria fantástico-estranho, grupo em que estão as histórias cujos acontecimentos, num primeiro momento, parecem sobrenaturais, mas, na verdade, não passam de frutos da imaginação, provenientes dos sonhos (caso específico das aventuras de Alice), da loucura ou do consumo de drogas e demais psicotrópicos. É preciso esclarecer, porém, que não estamos preocupados com classificações absolutas: a dúvida é o nosso alimento. Compartilhamos, pois, do pensamento de Maurice Blanchot (que é endossado por Todorov): no final das contas, a única coisa que importa é o livro, longe dos gêneros, carimbos e rótulos. Afinal, cada obra é única em suas particularidades e qualquer tentativa de classificação comete o pecado de limitar as potencialidades do texto.

¹⁸⁹ MENDONÇA, C. T. Idem, p. 27. É importante atentar para o fato de que a professora reconhece que o espaço onírico surge como solução para o deslocamento espacial em *Alice's Adventures in Wonderland*, algo que não ocorre em *Ana Z. aonde vai você?*, de Marina Colasanti, obra que dialoga diretamente com as aventuras de Alice. Apesar disso, continuamos a acreditar que a construção do espaço ficcional em um sonho não é motivo suficiente para classificar Alice como “romance surrealista”.

*other hand, they are two of the most original, experimental works of literary fiction in the nineteenth century and have had a huge impact on subsequent fiction and culture. Translated by Nabokov into Russian, adopted by the Surrealists as proto-surrealist dream books in France, taken up by T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, W. H. Auden and more recently Peter Ackroyd as models, the Alice books have been taken to prefigure modernism as its most experimental as well as children's writing at its most elemental. This double fate may embarrass some readers but is surely inherent in the stories Carroll wove around his heroine Alice, and surely part of their challenge and appeal to all readers, young and old.*¹⁹⁰

Tal é, também, o entendimento de Michael Holquist:

*(...) the association of Lewis Carroll with modern Literature seemed natural enough: his name figures in the first Surrealist Manifesto (1924); Louis Aragon and André Breton write essays on Carroll; the former attempts a translation of *The Snark* (1920), the latter includes selections from Carroll in his *Anthologie de l'humour noir* (1939). Henri Parisot publishes a study of Carroll in 1952, in a series called, significantly, *Poetes d'aujourd'hui*; Antonin Artaud tried to translate the *Jabberwocky* song; Joyce's use of portmanteau words, without which there would be no *Finnegans Wake*, is only one index of his high regard for Carroll; Borges admires Carroll, and Nabokov translates all of Alice in Wonderland into Russian (*Anja v strane chudes*, 1923).*¹⁹¹

¹⁹⁰ “Essas diferentes maneiras de ler os livros de Alice refletem algo da natureza enigmática ou híbrida do texto em si. Por um lado, eles são sofisticados contos de fadas, conforme Carroll anuncia no poema que serve de preâmbulo a *Alice no País das Maravilhas*, e resplandecem no espontâneo desenhar enigmático dos sonhos, atos falhos, chistes/brincadeiras e livres associações. Por outro lado, eles também são desafiadores, esteticamente muito bem forjados produtos de um adulto *infanto-assombrado*, obcecado por questões de significado, sendo que é algo misteriosa a perfeição da esfinge literária que jaz sobre eles, de contribuição wildiana (de Oscar Wilde), bem como a espontaneidade vertiginosa da improvisação. Por um lado, esses são dois dos pouco amplamente reconhecidos clássicos da Literatura Infantil que ajudaram a redefinir as possibilidades de escrever para crianças. Por outro lado, eles são dois dos mais originais trabalhos experimentais de ficção literária do século XIX, tendo um impacto enorme na ficção posterior e na cultura em geral. Traduzidos por Nabokov para o russo, adotados pelos surrealistas como (pré) proto-surrealistas livros de sonhos, na França, adotados como modelos por T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, W. H. Auden e, mais recentemente, Peter Ackroyd, os livros de Alice têm sido tomados para prefigurar o modernismo na sua forma mais experimental, bem como a escrita infantil na sua forma mais elementar. Esta bipolaridade pode constranger/incomodar alguns leitores, mas é certamente inerente às histórias criadas por Carroll em torno da sua heroína Alice, e certamente parte do desafio que atrai todos os leitores, jovens e velhos.” In: HAUGHTON, Hugh. Introduction. In: CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. London: Penguin Books, 1998, f. xi/xii. Tradução livre. Grifo do autor.

¹⁹¹ “A associação de Lewis Carroll com a moderna Literatura parece bastante natural: o nome dele aparece no primeiro Manifesto do Surrealismo (1924); Louis Aragon e André Breton escrevem ensaios sobre Carroll; o primeiro traduziu *The Snark* (1920), o último inclui seleções de Carroll na *Anthologie de l'humour noir* (1939). Henri Parisot publica um estudo sobre Carroll em 1952, numa série chamada, significativamente, *Poetes d'aujourd'hui* (Poetas de hoje); Antonin Artaud tentou traduzir a canção de *Jabberwocky*; o uso que faz Joyce de palavras portmanteau (palavras-valise, neologismos), sem as quais não haveria *Finnegans Wake*, é apenas um sinal de seu apreço por Carroll; Borges admira Carroll, e Nabokov traduziu todas as aventuras de Alice para o russo (*Anja v strane chudes*, 1923).” In: HOLQUIST, Michael. What is a Boojum? Nonsense and Modernism. In: CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland*. Authoritative texts of *Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass, The Hunting of the*

Diante dessas observações, acreditamos (para que não haja o risco de cairmos nos buracos nada interessantes dos anacronismos) ser mais prudente entender *Alice's Adventures in Wonderland* enquanto precursora da vanguarda surrealista.

O segundo motivo pelo qual nos debruçamos sobre as primeiras aventuras da menininha britânica reside no fato de *Alice's Adventures in Wonderland* apresentar episódios de eminente valor jurídico, os quais podem, perfeitamente, servir de matéria para a tecedura de longos mantos interpretativos acerca de alguns temas ligados ao Direito, os quais se fazem presentes no núcleo do manifesto de Warat, como a violência institucional do Direito (que o funda e mantém), o caráter paradoxal e contingente do Direito e dos Direitos Humanos, a força da lei e o papel da linguagem simbólica, o olhar para com a alteridade, etc. Nesse sentido, dois momentos ganham destaque: o episódio das cartas de baralho e da pintura das rosas, no jardim da Rainha de Copas (capítulo VIII, *The queen's croquet-ground*); e o tribunal real, no final da narrativa (capítulos XI, *Who stole the tarts?*, e XII, *Alice's evidence*).

Há, ainda, um terceiro motivo para a escolha de *Alice's Adventures in Wonderland*, relacionado a um critério pessoal, particular, idiossincrático, afetivo: o autor deste trabalho é fascinado pela obra de Lewis Carroll e comunga da opinião de Theodor Adorno de que “livros infantis como *Alice no País das Maravilhas* (...) contém cifras incomparavelmente mais eloquentes acerca da História do que a grande dramaturgia de Hebbel...”¹⁹² (e de tantos outros “autores adultos”, enfim). Um estudo que pretende humanizar o Direito não pode negligenciar as paixões humanas em prol da pretensa cientificidade. Fica o registro da motivação subjetiva!

Voltemos, pois, à toca do Coelho:

Snark, Backgrounds and Essays in Criticism. New York: W. W. Norton & Company, 1971, p. 404. Tradução livre.

¹⁹² ADORNO, T. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992, p. 133.

*The rabbit - hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down that seemed to be a very deep well.*¹⁹³

O trecho foi retirado do início de *Alice's Adventures in Wonderland*, obra escrita por Charles Lutwidge Dodgson, nascido em 27 de janeiro de 1832, no presbitério de Daresbury, em Cheshire, Inglaterra. De família tradicionalista, quando criança a Bíblia Sagrada era o seu livro de cabeceira. Ao ingressar na Universidade de Oxford, descobriu a paixão pela Matemática e passou a se dedicar aos números, às letras, aos anagramas e aos jogos. O carinho nutrido pelas filhas de Henry George Liddell, reitor de Christ Church, está na gênese de *Alice's Adventures in Wonderland*, história originalmente contada em uma “tarde dourada” do verão de 1862, durante um passeio de barco, quando Dodgson acompanhava as três irmãs Liddell, Lorina, Edith e Alice. A mais nova das três (Alice, que tinha 10 anos) tanto gostou da aventura maluca que o professor havia criado que a pediu de presente. No Natal de 1864, “Charles presenciou Alice com o pequeno caderno de couro verde contendo o manuscrito do texto em sua letra caprichosa”¹⁹⁴: *Alice's Adventures under Ground*. A publicação de *Alice's Adventures in Wonderland* ocorreu apenas em 1865, com ilustrações do conceituado desenhista John Tenniel. As vendas, que haviam começado modestas, dispararam - o livro tornou-se um fenômeno editorial, ganhando rápidas traduções para outras línguas, sendo lido pela própria Rainha Vitória. O nome que constava da capa não era Charles Lutwidge Dodgson, mas Lewis Carroll, pseudônimo utilizado pela primeira vez quando da publicação do poema *Solitude* no jornal *Train*, periódico humorístico que circulou de 1856 a 1858.

E tudo começa com uma queda. O coelho atua como psicopompo, “figura que guia a alma em ocasiões de iniciação e transição: uma função tradicionalmente

¹⁹³ “A toca seguia reta como um túnel, porém afundava de repente, tão de repente, que Alice, sem perceber, acabou mergulhando num poço muito profundo.” CARROLL, L. Obra citada, p. 10. A partir deste momento, utilizaremos da tradução de *Alice's Adventures in Wonderland* feita por Nicolau Sevcenko. In: CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 12.

¹⁹⁴ COHEN, Morton N. *Lewis Carroll*. Uma biografia. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 162.

atribuída a Hermes¹⁹⁵ no mito grego, pois ele acompanhava as almas dos mortos e era capaz de transitar entre as polaridades (não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra)”¹⁹⁶. Assim como Alice despenca na toca do coelho branco, mergulhando no desconhecido, o pesquisador adentra em um poço ao iniciar as suas investigações (literárias, jurídicas, de qualquer ordem). Comparação que pode parecer simplista, mas com forte caráter simbólico: a toca, associável ao buraco, representa uma abertura para o desconhecido, o lado oculto da existência, o avesso, o “caminho do parto natural da ideia”¹⁹⁷. O poço é uma via de comunicação, a busca pelo conhecimento interior e, uma vez que ligado a túneis, abertura para travessias obscuras, vaginais, gênese da vida.

O nosso mergulho em Alice, portanto, começa com o mergulho de Alice: a queda¹⁹⁸ ao mundo subterrâneo¹⁹⁹, o início de uma labiríntica jornada heróica (como não lembrar Teseu, Hércules, Orfeu?). O símbolo da queda é uma recorrência na História, na Literatura e nos mitos em geral. Lúcifer é o anjo caído; Adão é o homem que tomba diante do pecado; Faetonte e Ícaro representam os sonhadores que ousam tentar grandes feitos e fracassam; Roma é a Cidade Eterna,

¹⁹⁵ Explica Antoine Faivre: “Na caverna em que nasceu, Hermes passa discretamente, sem fazer barulho, pelo buraco da fechadura – à maneira do dia, nos diz o autor do Hino homérico, que na alvorada penetra por todos os interstícios: natureza plástica, móvel e ambígua de Hermes, da qual Hermíone e Harmonia e sobretudo Íris o precede – Íris dos pés de vento, das asas de ouro – são os paredros femininos!” Duas características de Hermes, o Mercúrio latino, ganham destaque na análise do autor: “por um lado, sua função de guia, ligada à sua extrema mobilidade; por outro, seu domínio do discurso e da interpretação, garantia de um certo tipo de saber”. Também merece atenção o fato de que Hermes é um viajante: “sensível a essa plasticidade de Mercúrio, Virgílio descreve como o vívido mensageiro dos deuses controla com sua varinha mágica o vento e as nuvens, e voa através deles como um pássaro. Mas esse viajante não se descola seguindo itinerários estritamente delimitados; como sugeriu Karl Kerényi, ele é mais um *journeyer* do que um *traveller* – trata-se de deslocar-se e de promover a comunicação, por gosto, assim como pode se dizer de uma viagem de núpcias cujo objetivo geográfico pouco importa. A partir daí, a estrada deixa de ser antes de mais nada o que liga dois pontos, para tornar-se de preferência um mundo em si, feito de caminhos que serpenteiam, onde podem intervir o acaso, o imprevisto.” Não bastasse, Hermes traz à luz tesouros ocultos, o que, diz Faivre, é próprio da hermenêutica. Pensando no símbolo do coelho anteriormente investigado, também Hermes é um psicopompo, colocando almas em circulação: ele “não se contenta em conduzir as almas para o reino dos mortos; vai também lá buscá-las para trazê-las à terra dos vivos”. Finalmente, o autor francês compara Hermes ao Arlequim da *commedia dell'arte*, personagem “cujo bastão ou cuja espada de madeira seriam uma pobre lembrança do caduceu”. Ver: FAIVRE, Antoine. Hermes. In: BRUNEL, P. Obra citada, p. 448/449.

¹⁹⁶ Informações presentes no verbete *psicopompo* do Dicionário Crítico de Análise Junguiana, disponível no seguinte sítio: <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/psicopom.htm>.

¹⁹⁷ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. Obra citada, p. 148.

¹⁹⁸ Sobre a simbologia da queda, recomenda-se a leitura do estudo *Joyce e “Finnegans Wake”*, de Maria Teodora de Barros Oliveira, publicado nos Anais da V Jornada Freud-Lacaniana de Recife, em 1999, e disponível no sítio <http://www.traco-freudiano.org/tra-membros/teodora/joyce-finnegans-wake.pdf>.

¹⁹⁹ É fundamental atentar para o fato de que o título original das primeiras aventuras de Alice é *Alice's Adventures under Ground* (As aventuras de Alice sob a terra).

mas também o exemplo maior do Império que desaba; a maçã de Newton é a queda que desperta o saber científico; Humpty Dumpty *had a great fall*, caindo de cima do muro, em *Through the Looking-Glass*; *Finnegans Wake*, o maior desafio literário joyceano, tem início com uma queda, a queda diária, a perda da graça e a possibilidade da ressurreição; Nhô Augusto, símbolo do herói rosiano que renasce ciclicamente, “desdeu o corpo e caiu” diante dos capangas que o surravam, pulando no espaço e “se sumindo” após ter sido marcado por um ferro em brasa, em *A hora e a vez de Augusto Matraga*.

Gaston Bachelard, em *O Ar e os Sonhos*, reserva um capítulo para a investigação da queda imaginária, no qual esclarece que o ato de cair está diretamente ligado às descidas ao subterrâneo da mente. Segundo ele, “o escuro e a queda, a queda no escuro, preparam dramas fáceis para a *imaginação inconsciente*”²⁰⁰. Mais do que isso, diz que as pessoas têm o primitivo medo de cair, que nada mais é que o medo de não encontrar apoio. Segundo ele, “à menor regressão, trememos com esse medo infantil. Nossos próprios sonhos, enfim, conhecem quedas vertiginosas em abismos profundos”²⁰¹.

A professora Cátia Toledo investigou a imagem da queda em Alice, observando que a menina, ao chegar ao fundo do buraco, nada enxerga ao olhar para cima (*Alice was not a bit hurt, and she jumped up on to her feet in a moment: she looked up, but it was all dark overhead (...)* ²⁰²), o que pode ser interpretado como a ausência de um caminho de retorno: por algum tempo, Alice ficará presa naquele mundo de bizarrices. Tal constatação, no entanto, parece não afetar em demasia a garota, pois ela demonstra ter a consciência de que tudo vai passar, ou seja: entende que está em um plano que não o da realidade. Justamente por isso, é importante perceber que a escuridão também serve para delimitar a separação existente entre o mundo real e o espaço onírico.

O espaço onírico, ecoa a baticum, é o título do primeiro capítulo da terceira parte, intitulada *Devaneios*, da obra *O Direito de Sonhar*, também de Bachelard.

²⁰⁰ BACHELARD, G. *O Ar e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 91.

²⁰¹ BACHELARD, G. Idem, *ibidem*.

²⁰² “Alice não se machucou nem um pouco e levantou-se num instante. Olhou para cima, mas estava tudo escuro.” CARROLL, L. Obra citada, p. 11. Tradução de Nicolau Sevchenko (p. 15).

Nele, o autor tenta delimitar o espaço em que “vivem” os sonhos, a fim de entender a dinâmica do sonhar. Para ele, um sonho não pode ser lembrado integralmente, mas apenas em fragmentos, pedaços, retalhos, os quais são justapostos após o acordar, nos “quadros geométricos do espaço claro”²⁰³. Isso ocorre porque quando os olhos se fecham e escorregamos para o mundo dos sonhos a dinâmica psíquica se altera: “nosso espaço adormecido torna-se logo a autonomia de nossa retina, na qual uma química minúscula desperta mundos.”²⁰⁴ Os limites se tornam fluidos, o tempo desacelera, os sentidos se confundem. A realidade, como um cubo de açúcar numa xícara de chá fumegante, se dissolve²⁰⁵; passamos, então, a viver em outro espaço, com outras configurações. Entre o espaço onírico e a realidade, a escuridão dos olhos fechados, a escuridão que encobre a boca do buraco.

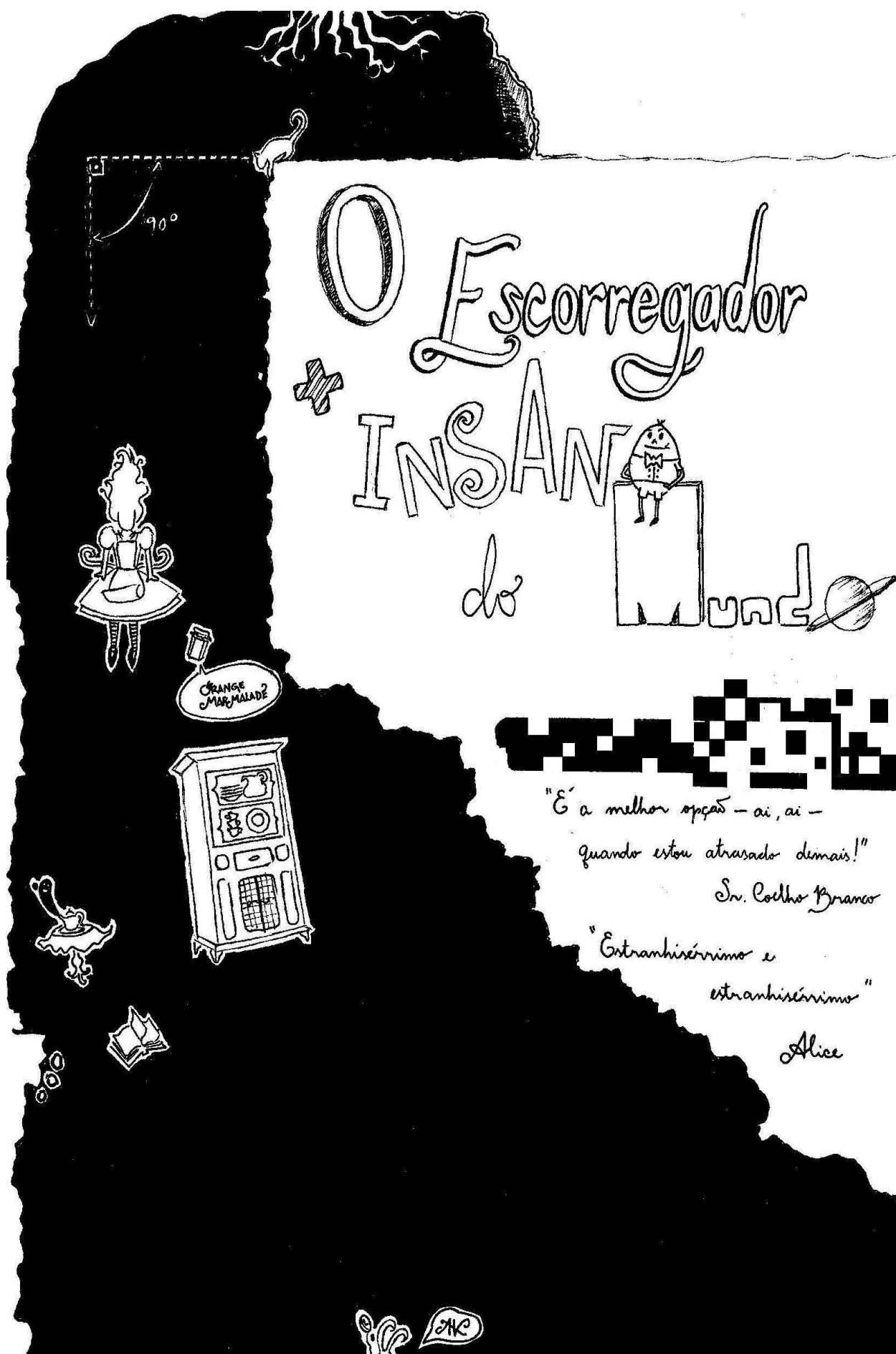
É nesse espaço ficcional bem delimitado que Lewis Carroll apresenta ao leitor uma série de personagens caricaturais, em constantes *confusões fabulísticas*²⁰⁶, dentre os quais se destaca a Rainha de Copas, impiedosa em seu sentenciar. Os temas jurídicos ganham o palco.

²⁰³ BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 159.

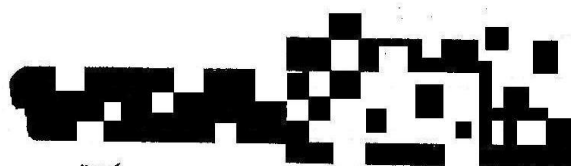
²⁰⁴ BACHELARD, G. *Idem*, p. 160.

²⁰⁵ Vide a nota 178, que fala de *A Água e os Sonhos*.

²⁰⁶ *Uma delirante confusão fabulística* é o título do enredo de 2005 da Imperatriz Leopoldinense, que celebrou na Sapucaí o bicentenário de nascimento do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, considerado o pai da Literatura Infanto-Juvenil, autor de clássicos como *A Pequena Sereia* e *O Patinho Feio*. O desfile foi desenvolvido por Rosa Magalhães, para quem, afinada com Julio Cesar Farias, a bateria é “a alma e o coração da escola”. A professora explica que “a bateria tem características próprias: todos os instrumentos de sopro são proibidos, menos o apito, usado pelos seus dirigentes. (...) É um dos quesitos mais valorizados. As Escolas de Samba fornecem os trajes e os instrumentos para os componentes, que não precisam pagar. O diretor de bateria tem a função de afinar os instrumentos antes de cada ensaio ou apresentação. Antes do advento do plástico, usava-se couro de animais nos tambores e tamborins, que eram afinados em fogueiras para ficarem bem esticados. (...) Os trajes da bateria devem ser muito vistosos, mas ao mesmo tempo confortáveis, para não atrapalhar a execução do ritmo.” *In*: MAGALHÃES, R. *Obra citada*, p. 121.



O Escorregador INSANO do Mundo



"É a melhor opção - ai, ai -
quando estou atrasado demais!"

Sr. Coelho Branco

"Estranhíssimmo e
estranhíssimmo"

Alice





04.02. As Cartas Marcadas (para morrer): O Jardim Maravilhoso.

“E no derramar de nossas lágrimas surge, então, a chave do jardim...”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1991: *Alice no Brasil das Maravilhas*²⁰⁷).

Nas palavras de Luis Alberto Warat, “o Surrealismo é um modo de dismantelar as formas de totalitarismo pelo reconhecimento das diferenças e dos outros como diferentes.”²⁰⁸ O diálogo com as diferenças exige um permanente exercício de argumentação alimentado de tolerância, o qual, na visão waratiana, não pode ser efetivado se valorizarmos a “univocidade dos sentidos” em detrimento da plurivocidade social. Não é por outra razão que ele defende a imaginação surrealista enquanto tentativa de ilimitar a linguagem, trazendo o direito para a rua, para os cabarés, para as vísceras da sociedade. Entendimento que nos empurra às cenas dirigidas por Lewis Carroll, ambientadas em um mundo em que as diferenças saltam aos olhos, berrando, em cores escandalosas. Alice personifica essas ideias em algumas passagens. Ela, por exemplo, questiona as autoritárias ordens da Rainha de Copas, criando teias de argumentação que enredam alguns dos mais brilhantes diálogos da narrativa. O episódio das rosas bem ilustra o descrito.

Trata-se do capítulo VIII, *The Queen’s Croquet-Ground*²⁰⁹, no qual a Rainha se enfurece e ordena, pela primeira vez, que a cabeça da garota seja cortada. O episódio tem início quando Alice, depois de tomar o mais idiota-amalucado chá de sua vida (“*It’s the stupidest tea-party I ever was at in all my life!*”²¹⁰), na companhia do Chapeleiro, da Marmota e da Lebre Alopada, entra em uma árvore e encontra uma passagem para um jardim maravilhoso:

²⁰⁷ Samba de enredo composto por Pelé, Cláudio Inspiração, Tonho Magrinho e Paulo Roberto.

²⁰⁸ WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*. P.43.

²⁰⁹ Na tradução de Sevcenko, *O Campo de Toque-Emboque da Rainha*.

²¹⁰ CARROLL, L. Obra citada, p. 67.

*(...) she set to work nibbling at the mushroom (she had kept a piece of it in her pocket) till she was about a foot high: then she walked down the little passage: and then – she found herself at last in the beautiful garden, among the bright flower-beds and the cool fountains.*²¹¹

Neste cenário à la Hyeronimus Bosch, a menina encontra três jardineiros (cartas de baralho) empenhados em pintar de vermelho as belas rosas brancas de uma grande roseira. Curiosa e um pouco tímida, indaga o porquê daquilo. Cinco e Sete, temerosos, se calam; é Dois quem responde:

*“Why, the fact is, you see, Miss, this here ought to have been a red rose-tree, and we put a white on in by mistake; and, if the Queen was to find it out, we should all have our heads cut off, you know (...)”*²¹²

Antes que Dois termine a explicação, o cortejo da família real despenda no jardim. Desesperados, os jardineiros se atiram de bruços no chão, cobrindo os rostos com as mãos, numa posição de completa subserviência. No final do grande desfile, atrás do Valete de Copas (que carregava a coroa do Rei em uma almofada de veludo vermelho), o casal real: o Rei e a Rainha de Copas. A Rainha, ao ver a garota, fica enfurecida (Alice, aparentemente, não era bem vinda naquele jardim) e pergunta:

“What’s your name, child?”

*“My name is Alice, so please your Majesty”, said Alice very politely; but she added, to herself, “Why, they’re only a Pack of cards, after all, I needn’t be afraid of them!”*²¹³

²¹¹ “(...) pôs-se a morder o cogumelo (ainda tinha uns pedacinhos dele no bolso), até ficar com uns trinta centímetros de altura. Desse modo, ela pôde atravessar a portinha estreita e *até que enfim*: ela entrou no jardim maravilhoso, entre os canteiros de flores multicoloridas e fontes de água fresca.” CARROLL, L. Idem, p. 68. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 89).

²¹² “Bem, como vê, Senhorita, essa deveria ser uma roseira vermelha, mas nós plantamos uma branca por engano e, se a Rainha vier a descobrir, vai mandar cortar as cabeças de todos nós, sabe? (...)” CARROLL, L. Idem, p. 70. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 93).

Após a bizarra constatação, Alice deixa-se inflar de coragem. Tanto que, quando a Rainha aponta para os três jardineiros amedrontados e pergunta a ela quem são eles, ela, que há poucos instantes não os conhecia, não titubeia e responde:

*“How should I know?” Said Alice, surprised at her own courage. “It’s no business of mine.”*²¹⁴

A fúria da Rainha é tremenda:

The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, began screaming “Off with her head! Off with ...”

“Nonsense!” said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent.

The King laid his hand upon her arm, and timidly said “Consider, my dear: she is only a child!”

*The Queen turned angrily away from him, and said to the Knave “Turn them over!”*²¹⁵

Nota-se que Alice desafia a autoridade da temida Rainha e a retruca com firmeza. A atitude da menina, que surpreende a todos e faz com que a monarca se esquive, é tão provocativa quanto os parágrafos do manifesto de Warat. Alice parece ser o único vivente de *Wonderland* que percebe a violência com que a

²¹³ “Como é o seu nome, minha jovem?” / “Meu nome é Alice, às suas ordens, Majestade – disse ela com muita educação. Mas ao mesmo tempo pensava: “Ora vejam só, eles não passam de um punhado de cartas de baralho. Não preciso ter medo deles.” CARROLL, L. Idem, p. 71. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 94).

²¹⁴ “Mas como é que eu posso saber?” – respondeu Alice, surpresa com sua própria coragem. “Isso não é da minha conta.” CARROLL, L. Idem, p. 72. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 94).

²¹⁵ “A Rainha ficou vermelha de raiva e, depois de olhar para ela por um momento, como uma fera selvagem, começou a gritar: “Cortem a cabeça dela! Cortem...” / “Que grande tolice!” – respondeu Alice em voz alta e num tom decidido. / A Rainha ficou quieta. O Rei pôs a mão no braço dela e disse timidamente: “Não ligue, minha querida, ela é apenas uma criança!” / A Rainha se afastou, irritada, e ordenou ao Valete: “Faça com que eles se levantem.” CARROLL, L. Idem, ibidem. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 94/96).

Rainha de Copas trata os seus súditos, o que faz dela a representação do *avesso*, os olhos que captam o *nonsense*, o contraponto.

Na sequência da narrativa, os jardineiros que pintavam as rosas também são condenados à morte (*“Off with their heads!”*). Alice, espertamente, trata de escondê-los em um vaso, protegendo-os dos soldados que os iriam decapitar. Não encontrando as cartas condenadas à morte, os soldados enganam a Rainha, afirmando que elas já haviam perdido as suas cabeças.

Diante do autoritarismo da lei, Alice chega a pensar:

*“what would become of me? They’re dreadfully fond of beheading people here: the great wonder is, that there’s any one left alive!”*²¹⁶

Ela observa o estranho e mórbido prazer que a Rainha daquele lugar sente ao ordenar a decapitação de pessoas e não entende como ainda resta alguém vivo. Fica ainda mais evidente que a função de Alice naquele mundo de absurdos é servir de espelho invertido, provocando a ordem vigente ao questionar, principalmente, os desmandos da violência - que é gerada pela força da lei, personificada na Rainha. Eis que voltamos a trombar (o samba come solto, come o couro dos tambores, pulsa e faz a multidão dançar e se esbarrar) Jacques Derrida.

Em *Força de Lei*, Derrida apresenta algumas indagações pertinentes à problemática tracejada:

Como distinguir entre essa força da lei, essa “força de lei”, como se diz tanto em francês como em inglês, acredito, e por outro lado a violência que julgamos sempre injusta? Que diferença existe entre, por um lado, a força que pode ser justa, em todo caso julgada legítima (não apenas o instrumento a serviço do Direito, mas a própria realização, a essência do Direito), e, por outro lado, a violência que julgamos injusta? O que é uma força justa ou uma força não violenta?²¹⁷

²¹⁶ “o que será de mim? Eles estão sempre terrivelmente dispostos a cortar a cabeça das pessoas por aqui. O que me espanta é que ainda tenha sobrado alguém vivo!” CARROLL, L. Idem, p. 74. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 100).

²¹⁷ DERRIDA, J. *Força de Lei*. O “Fundamento místico da autoridade”. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 09.

Nesse canteiro especulativo, o filósofo semeia algumas ideias que se desenvolvem e florescem ao longo da obra, como a de que *Direito, lei e justiça* são conceitos diferentes, ainda que em permanente intercâmbio. Para Blaise Pascal, por exemplo, a justiça precisa da força para não se tornar impotente e contradita; por outro lado, é sintoma de tirania o uso da força sem a justiça. O ideal? O equilíbrio entre a força e a justiça. Michel de Montaigne, na mesma linha, entendia que Direito e justiça são coisas distintas; segundo ele, as leis não são justas por serem leis, isto é: as pessoas não obedecem às leis porque as leis são justas, mas porque as leis têm autoridade. O problema, novamente, reside no excesso de autoridade – no autoritarismo.

Derrida, a par de Kelsen, entende que o Direito precisa da força para se constituir enquanto Direito²¹⁸. Na visão dele, a força se fez presente mesmo no momento instituidor, fundador e justificante do Direito:

Ora, a operação de fundar, inaugurar, justificar o Direito, *fazer a lei*, consistiria num golpe de força, numa violência performativa e portanto interpretativa que, nela mesma, não é nem justa nem injusta, e que nenhuma justiça, nenhum direito prévio e anteriormente fundador, nenhuma fundação preexistente, por definição, poderia nem garantir nem contradizer ou invalidar.²¹⁹

Aceito que o Direito, desde as suas origens inacessíveis (o anteriormente explicado conceito de aporia), está intimamente ligado à força e à violência, não é difícil entender que, em última análise, a violência original não tem fundamento. Isso não quer dizer que a autoridade da lei é ilegal ou ilegítima: no momento fundador, ela apenas *é*, intransitivamente. Os juízos de valor surgem depois, sobrepondo-se e interferindo (desconstrutivamente) no sistema – e eis a diferença

²¹⁸Sob o olhar de Kelsen, no milimetrado recorte do Positivismo Jurídico, o Direito “é uma organização da força. Porque o Direito vincula certas condições para o uso da força nas relações entre os homens, autorizando o emprego da força apenas por certos indivíduos e sob certas circunstâncias. O Direito autoriza certa conduta que, sob todas as outras circunstâncias, deve ser considerada ‘proibida’; ser considerada proibida significa ser a própria condição para que tal ato coercitivo atue como sanção. O indivíduo que, autorizado pela ordem jurídica, aplica a medida coercitiva (a sanção) atua como um agente dessa ordem ou – o que equivale a dizer o mesmo – como um órgão da comunidade, constituído por ela. Apenas esse indivíduo, apenas o órgão da comunidade, está autorizado a empregar a força. Por conseguinte, pode-se dizer que o Direito faz do uso da força um monopólio da comunidade. E, precisamente por fazê-lo, o Direito pacifica a comunidade”. In: KELSEN, H. *Teoria Geral do Direito e do Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 27/28.

²¹⁹DERRIDA, J. Idem, p. 24.

teórica com relação a Kelsen, que, embora reconheça a existência de valores morais na vivência de qualquer sociedade, retira-os, sob o selo da cientificidade, do seu sistema jurídico positivista²²⁰.

A teoria derridiana justifica o porquê de o Direito ser passível de desconstrução: ele é fundado e estruturado “sobre camadas textuais interpretáveis e transformáveis, (...) ou porque seu fundamento último, por definição, não é fundado.”²²¹ Entretanto, Derrida entende que a justiça separada do Direito não pode ser desconstruída (daí a ideia de que “*a desconstrução é a justiça*”²²²). E onde ocorre a desconstrução? “No intervalo que separa a indeconstrutibilidade da justiça e a desconstrutibilidade do Direito”²²³. Desse raciocínio complexo decorre um paradoxo capaz de fazer o Gato de Cheshire enrolar os bigodes: a desconstrução é possível como impossível. A justiça, nesse sentido, seria uma experiência (que Derrida descreve como travessia) do que não podemos experimentar, inexistindo sem a experiência da aporia (o que também é paradoxal, pois uma travessia é um caminho, uma passagem, enquanto a aporia é um não-caminho, uma não-passagem, uma barreira intransponível).

Eis as raízes de um problema comumente identificável na aplicação prática do Direito: muitas vezes, as normas jurídicas são cumpridas e respeitadas, mas a justiça não. Pode haver Direito sem justiça, pode haver normas injustas. A explicação de Derrida se torna límpida:

Acredito que não há justiça sem essa experiência da aporia, por impossível que seja. A justiça é uma experiência do impossível. Uma vontade, um desejo, uma exigência de justiça cuja estrutura, não fosse uma experiência da aporia, não teria nenhuma chance de ser o que ela é, a saber, apenas um *apelo* à justiça. Cada vez que as coisas acontecem ou acontecem de modo adequado, cada vez que se aplica tranquilamente uma boa regra a um caso particular, a um exemplo corretamente subsumido, segundo um juízo determinante, o Direito é respeitado, mas não podemos ter certeza de que a justiça o foi.

²²⁰De acordo com as lições de Kelsen, a justiça é “a qualidade de uma conduta humana específica, de uma conduta que consiste no tratamento dado a outros homens. O juízo segundo o qual uma tal conduta é justa ou injusta representa uma apreciação, uma valoração da conduta”, sendo que “*o juízo de valor não pode incidir sobre normas*”. In: KELSEN, H. *O Problema da Justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 04/05.

²²¹DERRIDA, J. Idem, p. 26.

²²²DERRIDA, J. Idem, p. 27.

²²³DERRIDA, J. Idem, *ibidem*.

O Direito não é a justiça. O Direito é o elemento do cálculo, é justo que haja um Direito, mas a justiça é incalculável, ela exige que se calcule o incalculável; e as experiências aporéticas são experiências tão improváveis quanto necessárias da justiça, isto é, momentos em que a *decisão* entre o justo e o injusto nunca é garantida por uma regra²²⁴.

Hans Kelsen também esquadrinhou as diferenças entre Direito e justiça, delimitando o seu Positivismo Jurídico. Para ele, “o Direito, considerado como distinto da justiça, é o Direito positivo”, uma vez que “o conceito de Direito não tem quaisquer conotações morais.”²²⁵ Conforme insinuado anteriormente, o Direito de que fala Kelsen está serpentinado em conceitos como neutralidade, cientificidade, certeza, objetividade, precisão, imobilidade, previsão, exatidão, engessamento, e por aí vai o cortejo. São contra essas muralhas bem cimentadas que as catapultas desconstrutivistas atiram, na visão carnavalesca deste ensaio, limões de cheiro.

²²⁴ DERRIDA, J. Idem, p. 30. Grifo do autor.

²²⁵ Kelsen expande o raciocínio, o que merece ser observado cuidadosamente. Leciona o jurista: “Libertar o conceito de Direito da ideia de justiça é difícil porque ambos são constantemente confundidos no pensamento político não científico, assim como na linguagem comum, e porque essa confusão corresponde à tendência ideológica de dar aparência de justiça ao Direito positivo. Se Direito e justiça são identificados, se apenas uma ordem justa é chamada de Direito, uma ordem social que é apresentada como Direito é – ao mesmo tempo – apresentada como justa, e isso significa justificá-la moralmente. A tendência de identificar Direito e justiça é a tendência de justificar uma dada ordem social. É uma tendência política, não científica. Em vista dessa tendência, o esforço de lidar com o Direito e a justiça como dois problemas distintos pode cair sob a suspeita de estar repudiando inteiramente a exigência de que o Direito positivo deva ser justo. Essa exigência é evidente por si mesma, mas o que ela realmente significa é outra questão. De qualquer modo, uma teoria pura do Direito, ao se declarar incompetente para responder se uma dada lei é justa ou não que consiste o elemento essencial da justiça, não se opõe de modo algum a essa exigência. Uma teoria pura do Direito – uma ciência – não pode responder essas perguntas porque elas não podem, de modo algum, ser respondidas cientificamente”. A justiça, na visão kelseniana, é eminentemente subjetiva, o que dificulta (melhor é dizer impossibilita) o seu enquadrar nos limites da cientificidade: “O critério de justiça, como o critério de verdade, não depende da frequência com que são feitos julgamentos sobre a realidade dos julgamentos de valor”. Além disso, a justiça “é uma ideia irracional. Por mais indispensável que seja para a volição e a ação dos homens, não está sujeita à cognição. Considerada a partir da perspectiva da cognição racional, existem apenas interesses e, conseqüentemente, conflitos de interesses. Sua solução pode ser alcançada por uma ordem que satisfaça um interesse em detrimento de outro ou que busque alcançar um compromisso entre interesses opostos. Que apenas uma dessas duas ordens seja ‘justa’ não é algo que possa ser estabelecido pela cognição racional. Tal cognição pode entender apenas uma ordem positiva evidenciada por atos determináveis objetivamente. Essa ordem é o Direito positivo. Somente isso pode ser objeto da ciência; somente isso é o objeto de uma teoria pura do Direito, o qual é uma ciência, não uma metafísica do Direito. Ela apresenta o Direito tal como ele é, sem defendê-lo chamando-o de justo, ou condená-lo denominando-o injusto. Ela busca um Direito real e possível, não o correto. É, nesse sentido, uma teoria radicalmente realista e empírica. Ela declina de avaliar o Direito positivo”. In: KELSEN, H. *Teoria Geral do Direito e do Estado*, p. 13, 15, 20. Grifos do autor. É importante fazer um cotejo com os ensinamentos do professor Warat, criticando as linhas de Kelsen. Para Warat, “Inevitavelmente as teorias científicas resultam numa interpretação política do social, razão pela qual suas condições de coerência e de rigor terminam sendo uma fachada da dominação; acrescentando o fato de que sempre a pregada neutralidade esconde seu propósito de favorecer o já estabelecido em detrimento do novo”. In: WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 29.

São as coloridas bolinhas de cera dos entrudos e mela-melas menos agressivas que a força do Direito, cujo papel coercitivo é impor sanções àqueles que descumprem as regras, sejam essas justas ou injustas. José Eduardo Faria sintetiza a relação em um binômio: comando e obediência. Para ele, em uma sociedade estão entrelaçadas inúmeras relações de comando e obediência, baseadas na autoridade e na força, respectivamente. A pergunta lançada, a fim de enredar o raciocínio com a questão da legitimidade das leis, é: *por que obedecer?* Segundo Faria, as pessoas obedecem às regras porque se veem submetidas a uma relação de poder, sendo o *poder* expresso pela combinação da força com a autoridade. A grande consequência desse coquetel, explica o teórico, é que a força se coloca “no interior de uma relação social e designa uma situação de desigualdade que permite a imposição de certas vontades.”²²⁶ Quem detém o poder pode criar regras e usar da força para impô-las.²²⁷

Chegamos ao conceito de relação de dominação, que se dá quando a obediência se sustenta no reconhecimento e no assentimento dos governados no que tange ao poder exercido pelos governantes. Em termos distintos: os governados, pautados nas regras formais do Direito e numa posição de inferioridade, reconhecem a necessidade das regras impostas pelos governantes e as cumprem, independentemente da possibilidade de tais regras serem injustas, para além dos juízos de valor.

Voltando às páginas de Lewis Carroll, não é difícil perceber que a problemática se faz presente no episódio das rosas, no jardim. A Rainha de Copas é o governo, enquanto as cartas e os demais habitantes de *Wonderland* são os governados. O governo cria regras, independentemente dos juízos de valor da população (no jardim, devem ser plantadas apenas roseiras vermelhas; por que não

²²⁶ FARIA, José Eduardo. *Poder e Legitimidade*. Uma Introdução à Política do Direito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 76.

²²⁷ O entendimento nos leva ao conceito de *norma fundamental* (*Grundnorm*), um dos principais pontos da teoria kelseniana. Trata-se da ideia de que existe uma norma-base, superior a todas as outras e de origem inacessível, a qual legitima a aplicação das demais normas por parte dos juristas autorizados. Segundo Bobbio, foi preciso formular a teoria da *norma fundamental* para fechar o sistema jurídico positivista, assegurando a unidade formal do ordenamento. A norma-base “não é positivamente verificável, visto que não é *posta* por um outro poder superior qualquer, mas sim *suposta* pelo jurista para poder compreender o ordenamento: trata-se de uma *hipótese* ou um *postulado* do qual se parte no estudo do Direito”. In: BOBBIO, N. Obra citada, p. 200 / 201.

rosas amarelas, brancas, lilases, cor de rosa? Para um positivista, as motivações pouco importam, uma vez que não se confundem normas de justiça com normas de Direito positivo: as regras estão em um sistema isolado da moral reinante, são neutras e claras - e ponto, como nos jogos de futebol e xadrez²²⁸). Os governados (a exemplo dos jardineiros) devem respeitar as regras, assimilando-as como necessárias. Se eles não cumprirem as regras (por engano, algumas roseiras brancas foram plantadas em meio às vermelhas), sofrerão a sanção estatal, que, no caso de *Wonderland*, é a pena de morte por decapitação, a execução sumária²²⁹.

Vem à passarela, sem grandes cangalhas, o pensamento de Giorgio Agamben. Em *Homo Sacer - O Poder Soberano e a Vida Nua*, Agamben fala no “paradoxo da soberania”, que consiste no fato de que “o soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico.”²³⁰ O teórico italiano analisa o pensamento de Carl Schmitt, para quem o soberano, no contexto do estado de

²²⁸ As seguintes explicações de Kelsen ajudam a entender o florescimento desse postulado (que por vezes é estereotipado pela teoria crítica): “A conduta, que é um fato da ordem do ser existente no tempo e no espaço, é confrontada com uma norma de justiça, que estatui um dever-ser. O resultado é um juízo exprimido que a conduta é tal como – segundo a norma de justiça – *deve ser*, isto é, que a conduta é valiosa, tem um valor de justiça positivo, ou que a conduta não é como – segundo a norma de justiça – deveria ser, porque é o contrário do que deveria ser, isto é, que a conduta é desvaliosa, tem um valor de justiça negativo. Objeto da apreciação ou valoração, é um fato da ordem do ser. Somente um fato da ordem do ser pode, quando confrontado com uma norma, ser julgado como valioso ou desvalioso, pode ter um valor positivo ou negativo. Por outras palavras: o que é avaliado, o que pode ser valioso ou desvalioso, ter um valor positivo ou negativo é a realidade.” O recorte teórico de Kelsen, porém, separa um fragmento da realidade, o Positivismo Jurídico, e se atém a ele, a apregoar que *não é possível* considerar normas de justiça e normas de Direito positivo como simultaneamente válidas caso elas entrem em contradição. Assim, chega-se ao princípio fundamental da sua teoria: “Abstrair da validade de toda e qualquer norma de justiça, tanto da validade daquela que está em contradição com uma norma jurídica positiva como daquela que está em harmonia com uma norma jurídica positiva, ou seja, admitir que a validade de uma norma do Direito positivo é independente da validade de uma norma de justiça – o que significa que duas normas não são consideradas como simultaneamente válidas – é justamente o princípio do Positivismo Jurídico”. Em última análise, uma norma de Direito positivo pode ser válida e injusta: “Se a estatuição da norma do Direito positivo corresponde à norma de justiça, então o valor jurídico constituído por aquela coincide com o valor de justiça constituído por esta. Diz-se, neste caso, que a norma do Direito positivo é justa. Se a estatuição da norma do Direito positivo contraria a norma de justiça, valor de justiça e valor jurídico não coincidem; diz-se então que a norma do direito positivo é injusta. No entanto, a justiça e a injustiça, que são afirmadas como qualidades de uma norma jurídica positiva cuja validade é independente desta sua justiça ou injustiça, não são – ou não são imediatamente, pelo menos – qualidades desta norma, mas qualidades do ato pelo qual ela é posta, do ato de que ela é o sentido”. In: KELSEN, H. *O Problema da Justiça*, p. 05/06, 08/09.

²²⁹ É importante frisar que a concepção coercitiva de Direito está intimamente ligada aos ideais do Positivismo Jurídico, que, segundo Bobbio, “é caracterizado pelo fato de definir constantemente o Direito em função da coação, no sentido que vê nesta última um elemento essencial e típico do Direito”. Ainda segundo o jurista italiano, o Direito estabelece *quem* deve usar a força, *quando* a força pode ser usada pelo grupo monopolizador, *como* a força deve ser exercida e, finalmente, a *quantidade* dessa força. In: BOBBIO, N. Obra citada, p. 147 e 158.

²³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 23.

exceção, tem o poder legal de suspender a validade da lei, colocando-se, para isso, legalmente fora ou acima dela. *Wonderland* é um lugar que aparenta permanente desordem, confundindo-se na figura dos soberanos as funções executivas, legislativas e judiciárias (tudo isso ficará mais claro durante a análise da sequência do tribunal, quando, inclusive, leis são criadas arbitrariamente pelo Rei); pode-se dizer, consecutivamente, que ali vigora um estado de exceção em que não há garantias legais: os cidadãos, representados pelas cartas de baralho, estão à mercê de qualquer garantismo, como se existissem apenas para morrer decapitados, o objetivo final da sórdida justiça da Rainha. O quadro se agrava mediante a constatação de que

a validade de uma norma jurídica não coincide com sua aplicação ao caso particular, por exemplo, em um processo ou em um ato executivo; ao contrário, a norma, justamente por ser geral, deve valer independentemente do quadro particular²³¹.

Não interessam as particularidades do caso em tela: a norma é soberana e, portanto, aplicável a ele – mesmo que o ato ilícito seja fruto de um erro não intencional, como o plantio equivocado de uma roseira branca no meio de um roseiral vermelho. Não importam, por exemplo, a diferenciação entre *dolo* e *culpa*, estudada nas esferas cível e penal; não há agravantes ou atenuantes (adjetivos): falamos da norma em si, intransitiva, absoluta e absolutista. Por meio de tal reflexão, o caráter normativo e violento do Direito é desmascarado por Agamben, que resume a problemática do seguinte modo:

O Direito tem caráter normativo, é “norma” (no sentido próprio de “esquadro”) não porque comanda e prescreve, mas enquanto deve, antes de mais nada, criar o âmbito da própria referência na vida real, *normalizá-la*. Por isso – enquanto, digamos, estabelece as condições desta referência e, simultaneamente, a pressupõe – a estrutura originária da norma é sempre do tipo: “Se (caso real, *p. ex.: si membrum rupsit*), então (consequência jurídica, *p. ex.: talio esto*)”, onde um fato é incluído na ordem jurídica através de sua exclusão e a transgressão parece preceder e determinar o caso lícito. Que a lei tenha inicialmente a forma de uma *lex talionis* (*talio*, talvez de *talis*, quer dizer: a mesma coisa), significa que a ordem jurídica não se apresenta em sua origem simplesmente como sanção de um fato transgressivo, mas constitui-se, sobretudo, através do

²³¹ AGAMBEN, G. *Idem*, p. 28.

repetir-se do mesmo ato sem sanção alguma, ou seja, como caso de exceção. Este não é uma punição do primeiro, mas representa a sua inclusão na ordem jurídica, a violência como fato jurídico primordial (...). Neste sentido, a exceção é a forma originária do Direito.²³²

Agamben, a exemplo de Derrida, embrenha-se nos caminhos obscuros que nos ligam (ou não) à inacessível origem do Direito, fazendo a sua arqueologia epistemológica. E conclui que a exceção é a estrutura da soberania, sendo que a soberania não é um conceito exclusivamente político nem uma categoria exclusivamente jurídica. Também não é uma potência externa ao Direito (pensamento de Carl Schmitt) nem a norma suprema do ordenamento (visão de Hans Kelsen)²³³. O que é a soberania, então? Segundo o autor, “é a estrutura originária na qual o Direito se refere à vida e a inclui em si através da própria suspensão.”²³⁴ O Direito se dilui e condiciona a realidade aos seus caprichos normativos, obrigando as pessoas a obedecerem às suas regras.

É possível dizer que Alice começa a contestar a ordem por meio da sua atitude infantilmente atrevida de apontar as incoerências, os absurdos, o *nonsense* que reina naquelas práticas políticas necrófilas, autoritárias, despóticas. A menina não reconhece a necessidade das regras impostas pela Rainha e não consegue encarar com naturalidade a extrema violência com que o Estado trata os habitantes de *Wonderland*. Violência, aliás, que permeia toda a narrativa. No capítulo III (*A Caucus-Race and a Long Tale*²³⁵), encontramos o seguinte poema no formato de cauda de rato:

²³² AGAMBEN, G. Idem, p. 33/34.

²³³ Ideias presentes em AGAMBEN, G. Idem, p. 35.

²³⁴ AGAMBEN, G. Idem, ibidem.

²³⁵ *A Corrida dos Ensopados*, na tradução de Sevcenko.

“Fury said to
 a mouse, That
 he met in the
 house, ‘Let
 us both go
 to law: *I*
 will prose –
 cute *you*. –
 Come, I’ll
 take no de –
 nial: We
 must have
 the trial;
 For really
 this morn –
 ing I’ve
 nothing
 to do.’
 Said the
 mouse to
 the cur,
 ‘Such a
 trial, dear
 sir, With
 no jury
 or judge,
 would
 be wast –
 ing our
 breath.’
 ‘I’ll be
 judge,
 I’ll be
 jury,’
 said
 cun –
 ning
 old
 Fury:
 ‘I’ll
 try
 the
 whole
 cause,
 and
 con –
 demn
 you to
 death’.”²³⁶

²³⁶ “Fúria, o cão, disse a Rui, o rato, visto escondido num sapato, ‘Saia já! Vamos ao tribunal do Rei’. ‘Vamos lá, não queira impedir, caberá ao juiz decidir, declarando o juízo final da Lei.’ Rui, o rato, respondeu ao cão, ‘Qual tribunal? Qual decisão? Não há magistrado, nem jurado na Corte’. ‘Eu serei o júri e o juiz’, disse Fúria, empinando o nariz, ‘E decido que estás condenado à morte’”. In: CARROLL, L. obra citada, p. 28. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 39).

A exemplo do kafkiano Joseph K., o ratinho de Carroll é julgado e condenado sem maiores explicações, sem a possibilidade de defesa, sem qualquer chance de sobrevivência. A diferença irônica: enquanto o protagonista de *O Processo*²³⁷ morre como um cão, o ratinho de *Wonderland* (que Nicolau Sevcenko nomeia Rui) é condenado à morte por um cão, cuja fala inquisitorial nos faz pensar no entendimento de Walter Benjamin de que “os tribunais têm códigos, mas códigos que não se podem ver.”²³⁸ Não é sem pé nem cabeça afirmar (quer dizer... sem cabeça é, ao menos para a Rainha de Copas) que as cartas e o ratinho são ilustrações da *vida nua* ou *vida sacra* de que fala Agamben: são “vidas indignas de serem vividas”, “vidas sem valor”, vidas que podem ser mortas. Segundo o teórico,

toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais sejam os seus “homens sacros”. É possível, aliás, que este limite, do qual depende a politização e a *exceptio* da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passa hoje – no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional – necessariamente ao interior de toda vida humana e de todo cidadão. A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente.²³⁹

Em *Wonderland*, como na Alemanha nazista e nos demais regimes totalitários, algumas pessoas são descartáveis (literalmente, no caso das cartas de baralho) pelo simples fato de existirem e não serem consideradas importantes, dignas, relevantes do ponto de vista político dos soberanos. Tanto é assim que as motivações que levam às condenações nunca são totalmente explicadas. Vejamos a seguinte passagem, ainda no jardim:

“*Where’s the Duchess?*”

²³⁷ Destaque-se que Giorgio Agamben, assim como Warat e Derrida, investiga a “lenda kafkiana” e faz, em *Homo Sacer*, reflexões de Direito e Literatura. O desconstrutivista francês é mencionado nominalmente. Vide AGAMBEN, G. Obra citada, p. 57/69.

²³⁸ BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 80.

²³⁹ AGAMBEN, G. Obra citada, p. 146.

“Hush! Hush!” said the Rabbit in a low hurried tone. He looked anxiously over his shoulder as he spoke, and then raised himself upon tiptoe, put his mouth close to her ear, and whispered “She’s under sentence of execution.”

“What for?” said Alice.

“Did you say ‘What a pity!’?” the Rabbit asked.

“No, I didn’t”, said Alice, “I don’t think it’s at all a pity. I said ‘What for?’”

“She boxed the Queen’s ears - ”the Rabbit began. Alice gave a little scream of laughter. “Oh, hush!” the Rabbit whispered in a frightened tone. “The Queen will hear you! You see she came rather late, and the Queen said - ”

“Get to your places!” shouted the Queen in a voice of thunder (...) ²⁴⁰

Percebe-se que os habitantes de *Wonderland*, representados pelo Coelho, vivem em permanente estado de alerta, com medo da Rainha de Copas. As notícias correm às escuras, aos cochichos, um clima de constante vigilância paira no ar, alerta máximo!, como se a cada instante qualquer cidadão pudesse ser condenado e decapitado. Pois nosso amigo Warat descreve um cenário semelhante em seu Manifesto:

Uma ordem social totalitária necessita, para a consolidação de seu projeto, do desenvolvimento de um discurso que se ofereça como modelo identificatório sem alternativas. Um discurso que tem como finalidade impor uma forma de vincular-se à realidade proibindo a interrogação e o pensamento acerca dos acontecimentos. Não se trata de um modelo compartilhado e aberto às modificações, mas instituído desde um só de seus polos, como verdade única não submetida a nenhuma prova de realidade, e portanto sustentada exclusivamente pela violência. Homens constituídos em sombras silenciosas. O terror social instalado a partir de uma instância de máxima alienação do pensamento. A alienação tem por meta a exclusão de toda dúvida, de toda causa de conflito e de toda atividade de pensamento. Poder reconhecer-se o direito de pensar implica renunciar a

²⁴⁰ “Onde está a Duquesa?” / “Psiu! Psiu! – fez o Coelho depressa e em voz baixa. Olhou assustado por cima do ombro enquanto falava, ficou na ponta dos pés, encostou a boca no ouvido dela e sussurrou: “Ela foi condenada à morte”. / “Por que motivo?” – perguntou Alice. / “Você quer dizer ‘Que pena’? – tentou corrigir o Coelho. / “Não, não quero dizer isso” – insistiu Alice. “ Não acho pena nenhuma. Só quero saber qual o motivo”. / “Ela deu um sopapo na orelha da Rainha...” – começou a explicar o Coelho. / Alice não se conteve e deu um gritinho de quem ia gargalhar. / “Oh! Psiu!” – sussurrou o Coelho assustado. “A Rainha vai ouvir! Entendeu o que houve? A Duquesa chegou muito atrasada e daí então a Rainha disse...” / “Tomem seus lugares!” – gritou a Rainha, com voz de trovão. In: CARROLL, L. obra citada, p. 73. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 99).

encontrar na cena da realidade uma voz que garantisse o verdadeiro, pressupõe a luta pelas certezas perdidas.(...) ²⁴¹

É evidente que a Rainha condena os questionamentos, impondo uma determinada ordem social, evitando o dialogismo. Não estranhamente, a cena do roseiral desemboca em um festival de “*Out off his/her head!*”. A Rainha convoca Alice para uma partida de croquet, cuja mais espantosa peculiaridade não é o fato de que as bolas são ouriços e os tacos flamingos, mas o de que as regras parecem não ser respeitadas pelos demais jogadores (“*and they don’t seem to have any rules in particular; at least, if there are, nobody attends to them (...)*”²⁴²), culminando tudo em explosões de fúria (a monarca tirana tem sangue nos olhos!). A partida de *croquet*, metonimicamente, representa *Wonderland*, um reino em que a ordem e a desordem estão intimamente ligadas.

Não parece fora de propósito dizer que sobre *Wonderland* estão as ameaçadoras garras da “imaginação totalitária” analisada por Warat, a qual “trabalha contra as diferenças”²⁴³, uma vez que é notadamente esterilizante. Observa-se o domínio do totalitarismo, quando

as instâncias jurídicas do poder vão perdendo o seu valor, sendo substituídas pelas instâncias disciplinares: realização cotidiana do panoptismo (...). Desta maneira, consegue-se a produção de corpos e desejos dóceis. É a sociedade vista como tecnologia de adestramento e estagnação humana. Nas instâncias disciplinares do poder se afeta mais um corpo observado, vigiado e classificado que uma consciência alienadamente configurada. A produção social da subjetividade encaminha-se, assim, para um futuro sem oportunidades, vencida pelas práticas disciplinares de individuação dos corpos. Corpos vazios, proibidos de pensar e identificar-se com qualquer tipo de significações. ²⁴⁴

Carroll não poderia ter utilizado imagem melhor para representar tais “corpos vazios”: as cartas de baralho são identificadas pelos números impressos em seus “corpos”, exemplo máximo da despersonificação. Já a foucaultiana noção

²⁴¹ WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 57.

²⁴² Além do mais, parece não haver nenhum tipo de regras ou, se há, ninguém respeita nada. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 75. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 101).

²⁴³ WARAT, L. A. Idem, p. 23.

²⁴⁴ WARAT, L. A. Idem, p. 102.

de panoptismo²⁴⁵ está explícita no início do episódio do roseiral, quando os jardineiros se mostram vigilantes, tendo introjetadas a disciplina e a opressão.

Expandindo a visão contida no *Manifesto*, em *A Rua Grita Dionísio!* Warat fala em “guerra permanente contra o outro”²⁴⁶, definição adequada para o contexto ilustrado em *Alice*. A morte é o objetivo máximo do Império da Rainha de Copas (o que pode ser entendido como uma leonina crítica de Carroll à política imperialista da Inglaterra vitoriana, que, a exemplo das outras empreitadas colonialistas levadas a cabo ao longo da História, gerou banhos de sangue ao redor do globo, especialmente, no caso do imperialismo britânico, na África e na Ásia), não sendo mais necessária a distinção entre exércitos e polícia de controle interno²⁴⁷. É contra essa concepção sangrenta que o teórico apresenta a ideia de “ecopolítica”, assim definida:

Meu uso do termo ecopolítica tem a ver com a ideia de que o homem, pelo fato de haver nascido, tem uma sede de direitos que precisam ser forçosamente reconhecidos (...). Ninguém me pode quitar pelo simples fato de pertencer à espécie humana. Todas as regulações limitativas de meus direitos derivados da nua vida outorgam ao sentido de biopolítica um traço totalitário. Que se vai agravando quando se introduz na relação política-vida a ideia de que existem vidas que não merecem, são indignas de serem vividas. Sobre esse princípio se assenta desde a pena de morte aos campos de concentração e seus propósitos genocidas. E o mesmo princípio que sustenta a guerra como forma de resolução dos conflitos e realização do Império. E também o princípio que justifica o monopólio da violência por parte dos Estados nacionais. E a violência que justifica e sustenta a soberania. Pode existir uma vida sem valor? Pensar ou afirmar juridicamente que se justificam todas as formas de exclusão. Pode um juiz, ou os administradores de justiça decidir qualquer aspecto conflitivo da vida dos homens? Dizer que sim é outra atitude reducionista dos Direitos Humanos.²⁴⁸

Diante de tamanha violência, é interessante observar que Lewis Carroll desenha a sua narrativa com traços extremamente caricaturais. Isso é analisado por Mayra Silveira, que em artigo intitulado *O Valor Jurídico do País das Maravilhas*

²⁴⁵ Vide a obra *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault.

²⁴⁶ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 23.

²⁴⁷ WARAT, L. A. *Idem*, p. 34.

²⁴⁸ WARAT, L. A. *Idem*, p. 44/45. Para aprofundar a reflexão, recomenda-se a leitura das seguintes obras, com as quais dialoga direta e indiretamente o texto waratiano: *A Condição Humana*, *Da Violência e Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*, de Hannah Arendt; e *Império*, de Michael Hardt e Antonio Negri.

atenta para algo curioso no que se refere à postura autoritária da Rainha de Copas: as ordens da personagem nunca são efetivamente cumpridas. Se, por um lado, o imperativo para cortar cabeças é berrado sem economia sempre que a monarca entra em cena, por outro, nenhuma cabeça é vista rolando no País das Maravilhas. O que já se insinuava quando Alice esconde as cartas condenadas em um vaso fica explicitado no seguinte trecho do Capítulo IX, *The Mock Turtle's Story*²⁴⁹:

They very soon came upon a Gryphon, lying fast asleep in the sun. (If you don't know what a Gryphon is, look at the picture.) "Up, lazy thing!" said the Queen, "and take this young lady to see the Mock Turtle, and to hear his history. I must go back and see after some executions I have ordered;" and she walked off, leaving Alice alone with the Gryphon. Alice did not quite like the look of the creature, but on the whole she thought it would be quite as safe to stay with it as to go after that savage Queen: so she waited.

The Gryphon sat up and rubbed its eyes: then it watched the Queen till she was out of sight: then it chuckled. "What fun!" said the Gryphon, half to itself, half to Alice.

"What is the fun?" said Alice.

*"Why, she," said the Gryphon. "It's all her fancy, that: they never executes nobody, you know. Come on!"*²⁵⁰

Silveira observa na passagem críticas à Rainha Vitória, que, símbolo da monarquia parlamentarista, reinava mas não governava: não mandava de forma efetiva. Para ela, “muito embora a Rainha Vitória fosse uma importante figura para

²⁴⁹ *A História da Falsa Tartaruga*, na tradução de Nicolau Sevcenko.

²⁵⁰ “Logo eles chegaram junto de um Grifo, que dormia profundamente sob o sol. (Olhe o Grifo na página seguinte.) / “Já de pé, sua coisa preguiçosa!” – gritou a Rainha. “Leve esta senhorita para ver a Falsa Tartaruga e ouvir a sua história. Eu preciso voltar e cuidar de algumas execuções que ordenei. / E assim ela se foi, deixando Alice sozinha com o Grifo. Alice não gostou nada do aspecto daquela criatura, mas afinal de contas, pensou, o risco de ficar com ela deveria ser pelo menos igual ao de acompanhar aquela Rainha feroz. Por isso ela ficou. / O Grifo se sentou, esfregou os olhos e ficou olhando a Rainha se afastar, até que ela sumisse de vista. Deu então um risinho meio disfarçado e disse, em parte para Alice e em parte para si mesmo: / “Que engraçado!” / “O que é engraçado?” – perguntou Alice. / “Ela, ora essa!” – respondeu o Grifo. “É tudo fantasia dela. Na verdade, eles nunca executam ninguém, sabe? Vamos, venha comigo!” *In: CARROLL, L. Obra citada, p. 81/82. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 109/111).*

a sociedade inglesa, ela não detinha grande poder político, tal como a Rainha de Copas dentro do País das Maravilhas (...)”²⁵¹

Esse caráter ambivalente da Rainha sintetiza o oscilar entre a ordem e a desordem observável na partida de *croquet*. A autoridade da monarca é relativizada pelo Grifo, mas isso não altera o quadro de violência e dominação. Qual a razão disso? É José Eduardo Faria quem desata o nó. Segundo ele, “onde não há autoridade a força aparece muitas vezes como sinônimo de violência, especialmente quando se tem em vista uma ordem simplesmente imposta ou o prevalecimento da vontade dos mais fortes.”²⁵² Ou seja: mesmo que a autoridade da Rainha não seja reconhecida por todos os súditos, a violência continua a ser exercida sobre os habitantes do reino. Surge, daí, a diferença entre o poder e a violência:

enquanto o primeiro necessita sempre de quantidade (o poder do governo, neste caso, seria proporcional à quantidade de opinião pública com que está associado), a segunda até certo ponto pode arrumar-se sem isto, uma vez que não se baseia em opinião pública, mas sim em implementos de persuasão e coação.²⁵³

É preciso continuar a caminhada. O Coelho já se embrenha noutras veredas, a bateria segue, o desfile continua. As questões debatidas nos remetem ao mais jurídico dos momentos da narrativa, o tribunal.

²⁵¹ SILVEIRA, Mayra. O Valor Jurídico do País das Maravilhas. In: OLIVO, L. C. C. Obra citada, p. 214.

²⁵² FARIA, J. E. Obra citada, p. 81.

²⁵³ FARIA, J. E. Idem, ibidem.







04.03. *Cortem as cabeças!* - O Tribunal.

“Lagarta ou borboleta,
peão ou rei?
Hoje vão rolar cabeças
nesse jogo de xadrez!”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1991:
*Alice no Brasil das Maravilhas*²⁵⁴).

Alice está a conversar e a trocar músicas e causos com a Falsa Tartaruga e o Grifo quando se ouve, à distância, um grito: “*The trial’s beginning!*”²⁵⁵ Sem saber do que se trata, a menina corre atrás do Grifo e chega ao tribunal, uma Corte de Justiça a cintilar pompa e circunstância. Mas estamos em *Wonderland*: o absurdo continua a se fazer presente. No meio da Corte, sobre uma mesa, uma aparentemente deliciosa travessa de tortas rouba a cena, despertando a gula da menina. É o Coelho Branco quem explica a presença das tortas, ao ler a acusação:

“*The Queen of Hearts, she made some tarts,
All on a summer day:
The Knave of Hearts, he stole those tarts
And took them quite away!*”²⁵⁶

O controvertido roubo das tortas fez com que o Rei instaurasse, às pressas, aquele tribunal, por meio do qual a sua esposa faz valer (com toda a força, diga-se de passagem) a tão apregoada ordem para que rolem as cabeças dos condenados. No início do capítulo XI, *Who Stole the Tarts?*²⁵⁷, Carroll nos conta (e utiliza para isso do olhar infantil de Alice) que o juiz é o próprio Rei, usando a coroa por cima da peruca. Dá-se a mistura entre o jurídico e o político.

²⁵⁴ Samba de enredo composto por Pelé, Cláudio Inspiração, Tonho Magrinho e Paulo Roberto.

²⁵⁵ “Vai começar o julgamento!”. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 94. Tradução de Nicolau Sevchenko (p. 125).

²⁵⁶ “A Rainha de Copas fez umas tortas, / num belo dia de verão. / O Valeta de Copas roubou tais tortas / e fugiu como um ladrão!”. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 96. Tradução de Nicolau Sevchenko (p. 129).

²⁵⁷ *Quem Roubou as Tortas?*, na tradução de Nicolau Sevchenko.

Johan Huizinga explica, no capítulo intitulado *O Jogo e o Direito*, de sua obra *Homo Ludens*, que “os juízes que vão ministrar a justiça saem da vida ‘comum’ no momento em que vestem a toga e colocam a peruca.”²⁵⁸ O autor percebe que as vestimentas dos juízes togados fazem parte de um processo de ritualização, o qual termina por colocar os magistrados em uma posição superior. Isso é reforçado quando o historiador holandês atenta para o papel simbólico da peruca:

A peruca do juiz é uma sobrevivência da *coiffa* medieval usada pelos jurisconsultos ingleses, a qual era originalmente uma touca branca bem apertada, e ainda hoje tem um vestígio no pequeno rebordo branco da extremidade inferior da peruca. Todavia, a peruca do juiz é mais do que uma relíquia de um traje oficial antiquado. Sua função tem um profundo parentesco com a das máscaras de dança dos povos primitivos. Transforma quem a usa em um outro ‘ser’.²⁵⁹

Carroll tem um olhar aguçado para com o universo simbólico que envolve o tribunal, o qual, de acordo com Huizinga, é o tabuleiro de um jogo no qual duelam, a exemplo do milenar xadrez, forças conflitantes. Para o historiador, “a competição judicial está sempre submetida a um sistema de regras restritivas que, independentemente das limitações de tempo e de lugar, colocam firme e inequivocamente o julgamento no interior do domínio do jogo ordenado e antitético.”²⁶⁰

No jogo, as testemunhas são questionadas de maneira inquisitorial, pré-condenatória. A primeira testemunha a ser ouvida é o Chapeleiro, cujo depoimento é interpretado e distorcido pelo juiz, que faz deduções ilógicas e/ou tendenciosas e induz os doze jurados a todo instante. Isso ocorre quando o Chapeleiro diz que não é o dono do chapéu que traz na cabeça e, automaticamente, o juiz deduz que o chapéu foi roubado. A possibilidade de empréstimo, por exemplo, é automaticamente desconsiderada: trata-se, e não há dúvidas disso, de um julgamento manipulado pelo juiz, o qual, inclusive, exerce extremo poder de

²⁵⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 5ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2007. P. 88.

²⁵⁹ HUIZINGA, Johan. Idem, p. 88/89. Grifo do autor.

²⁶⁰ HUIZINGA, Johan. Idem, p. 89/90.

coerção - em certo momento, o Rei ameaça executar a testemunha caso ela aparente nervosismo; mais autoritarismo, impossível!

Tanto o depoimento do Chapeleiro quanto o da segunda testemunha, a cozinheira da Duquesa, nada esclarecem quanto ao roubo das tortas. O Chapeleiro é dispensado e, posteriormente, condenado à morte (mas já havia sumido quando a ordem de execução é dada); a cozinheira desaparece em meio a uma confusão iniciada pela marmota, que transforma a Rainha de Copas em um poço de raiva:

*“Collar that Dormouse!” the Queen shrieked out. “Behead that Dormouse! Turn that Dormouse out of court! Suppress him! Pinch him! Off with his whiskers!”*²⁶¹

Quando a ordem é aparentemente restabelecida em tão bizarro tribunal, o Coelho anuncia a próxima testemunha a ser inquirida: Alice. Tem início o décimo segundo e último capítulo de *Alice’s Adventures in Wonderland, Alice’s Evidence*.²⁶²

O tumulto recomeça devido ao tamanho da menina, que, pelo fato de ter crescido bastante e rapidamente durante o depoimento do Chapeleiro, derruba a banca de jurados com a barra do seu gigantesco vestidinho. A oscilação de tamanho percorre toda a sequência de aventuras vividas pela garotinha em *Wonderland*, totalizando doze mudanças, o que, para Mayra Silveira, pode representar diferentes coisas, dependendo do momento em que a alteração física ocorre: a passagem da infância à fase adulta (as oscilações simbolizariam o hormonal amadurecimento imposto pela adolescência, portanto); mero recurso narrativo (quando o crescimento ou a diminuição ocorrem devido ao efeito de substâncias externas - bolos, cogumelos, etc.), a fim de permitir a progressão da história; e, no caso específico do tribunal, o adquirir de uma crescente confiança diante dos desafios impostos a ela.

²⁶¹ “Agarrem essa Marmota! – berrou a Rainha. – Cortem a cabeça da Marmota! Expulsem a Marmota do Tribunal! Sufoquem a Marmota! Prendam! Arranquem os bigodes dela!” *In*: CARROLL, L. Obra citada, p. 101. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 134).

²⁶² *O Depoimento de Alice*, na tradução de Sevcenko.

Pode-se dizer que, no centro da Corte, sob o olhar atento dos elétricos jurados, a menina, que ao longo da narrativa vai descobrindo o seu poder de intervenção, levanta-se contra as arbitrariedades do Rei e da Rainha e os desafia de modo definitivo. Isso começa a se desenhar no início da inquirição, quando ela, impassível, não se deixa intimidar pelas perguntas do monarca-juiz:

“What do you know about this business?” the King said to Alice.

“Nothing,” said Alice.

“Nothing whatever?” persisted the King.

“Nothing whatever,” said Alice.

“That’s very important,” the King said, turning to the jury.²⁶³

O duelo propriamente dito tem início quando o Rei cria uma regra de maneira aleatória: as pessoas com mais de um quilômetro de altura não poderiam ficar no tribunal:

At this moment the King, Who had been for some time busily writing in his note-book, called out “Silence!”, and read out from his book, “Rule Forty-two. All persons more than a mile high to leave the court.”

Everybody looked at Alice.

“I’m not a mile high,” said Alice.

“You are,” said the King.

“Nearly two miles high,” added the Queen.

“Well, I sha’n’t go, at any rate,” said Alice: “besides, that’s not a regular rule: you invented it just now.”

“It’s the oldest rule in the book, said the King.

“Then it ought to be Number One,” said Alice.

²⁶³ “O que você sabe sobre esse caso do roubo de tortas?” – perguntou o Rei para Alice. / “Nada” – respondeu Alice. / “Absolutamente nada?” – insistiu o Rei. / “Absolutamente nada” – confirmou Alice. / “Isso é muito interessante” – disse o rei, virando-se para os jurados. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 103. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 138).

*The King turned pale, and shut his note-book hastily. "Consider your verdict," he said to the jury, in a low trembling voice.*²⁶⁴

Alice não pestaneja: contesta o Rei e diz que dali não arreda pé. A criação dessa lei injustificável é a materialização do fato de que na figura do Rei se confundem os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário: ele é o soberano, gozando de poder total sobre a vida dos seus súditos, para além dos limites da legislação - ainda que, devido ao fato de que ele a manipula, aplica e executa, também está inserido no sistema (o paradoxo de que fala Agamben).

Alice, a estranha no ninho, simboliza o rebelde que se nega a obedecer determinadas regras, figura comum nas narrativas distópicas. Na mais do que emblemática *Brave New World* (*Admirável Mundo Novo*), de Aldous Huxley, há a figura do selvagem, John, que poeticamente transgride a ordem vigente (a leitura de Shakespeare era subversiva na sociedade "perfeita" que o romance retrata). Na grande distopia de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, os rebeldes se organizam em grupos de refugiados, nos quais cada pessoa se torna responsável pela memorização de um livro, uma vez que a leitura era proibida na sociedade antintelectual retratada pela obra. O bombeiro Guy Montag é o personagem que representa o processo de "acordar" para a realidade, o que nos conecta a Neo, protagonista do já mencionado filme *Matrix*, dirigido pelos irmãos Wachowski. Na película, o jovem Thomas A. Anderson acorda de seu sono escravizado, descobrindo um mundo nada maravilhoso em que a humanidade é completamente controlada pelas máquinas²⁶⁵. E as referências continuam...

²⁶⁴ "Nesse momento, o Rei, que estivera ocupado por algum tempo escrevendo, ordenou: / "Silêncio!" – E leu em voz alta na sua caderneta: "Regra quarenta e dois do regulamento: *Todas as pessoas que tiverem mais de um quilômetro de altura devem retirar-se do Tribunal.* / Todo mundo olhou para Alice. / "Eu não tenho um quilômetro de altura" – respondeu ela. / "Tem sim!" – afirmou o Rei. / "Tem quase dois quilômetros de altura" – acrescentou a Rainha. / "Pois bem, eu não saio daqui de jeito nenhum!" – desafiou Alice. – "E, além do mais, não existe essa tal regra, você acaba de inventar isso agora mesmo." / "É a mais antiga regra do livro" – disse o Rei. / "Nesse caso, ela deveria ser a de Número Um" – respondeu Alice. / O Rei empalideceu e fechou depressa a sua caderneta. / "Deem o veredicto" – ordenou ao júri, com a voz fraca e tremulante." In: CARROLL, L. Obra citada, p. 104. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 138/139).

²⁶⁵ É interessante notar que a jornada de Neo, o "escolhido", dialoga com *Alice's Adventures in Wonderland*: a busca pela verdade acerca da "Matrix" começa quando o hacker segue um coelho branco ("Follow the white rabbit."), tatuagem que enfeita o ombro esquerdo de uma personagem feminina.

Voltemos a *Wonderland*. Naquelas bandas já não tão maravilhosas, o tribunal começa a ficar cada vez mais tumultuado, sendo o clímax da tensão atingido quando o Coelho aparece com uma prova de última hora: uma carta sem destinatário, em cujo interior se encontravam alguns versos. O Valete nega a autoria do poema, alegando que não poderia ser acusado de ter escrito aquilo porque o texto não apresentava assinatura. O Rei, no entanto, é taxativo:

“If you didn’t sign it”, Said the King, “that only makes the matter worse. You must have meant some mischief, or else you’d have signed your name like an honest man”

There was a general clapping of hands at this: it was the first really clever thing the King had said that day.

“That proves his guilt, of course,” said the Queen: “so, off with...”

“It doesn’t prove anything of the sort!” said Alice. “Why, you don’t even know what they’re about!”

“Read them,” said the King.²⁶⁶

Chegamos, então, a um dos mais famosos poemas-*nonsense* já escritos, o “*evidence poem*” ou “poema-prova”, lido pelo Coelho Branco:

“They told me you had been to her,

And mentioned me to him:

She gave me a good character,

But said I could not swim.

He sent them word I had not gone

(We know it to be true):

²⁶⁶“Se você não assinou – disse o Rei –, isso só torna as coisas piores. Você devia ter alguma má intenção, ou então teria assinado seu nome como fazem as pessoas honestas. / Houve um aplauso geral: era a primeira coisa sensata que o Rei falava naquele dia. / “Isso prova que ele é culpado” – afirmou a Rainha. / “Isso não prova coisa nenhuma!” – respondeu Alice. – “Ora, vocês nem sabem ainda o que dizem os versos!” / “Leia-os então!” – ordenou o Rei. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 105. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 139/140).

*If she should push the matter on,
What would become of you?*

*I gave her one, they gave him two,
You gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.*

*If I or she should chance to be
Involved in this affair,
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.*

*My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, and ourselves, and it.*

*Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me.”²⁶⁷*

A leitura dos versos nada revela que possa incriminar o Valete, mas o Rei os interpreta como prova fundamental de que era o Valete o ladrão das tortas,

²⁶⁷ “Me disseram que você esteve com ela, / mencionando a ele meu nome. / Ela me deu uma porção de canela, / mas nem assim matou minha fome. / Ele lhes disse então que eu tinha ido / (nós sabemos que isso é verdade); / suponha pois que eu lhes tenha mentido, / quem saberia a minha idade? / Dei a ela um, eles lhe deram dois, / você nos deu três, obrigado. / Eles voltaram para você depois, / mas eu fui deixado de lado. / Se eu ou ela pudéssemos participar / de algum modo nesse caso, / eles, creio, haveriam de nos antecipar, / qualquer data ou até um prazo. / Era portanto a minha melhor impressão / (antes que ela tivesse o ataque), / que algo havia se interposto, ou não, / entre eles, nós e o tique-taque. / Não o deixe saber que ela lhe impunha respeito, / sempre que eles estavam a sós, / esse era um segredo que ela guardava no peito, / sabido por eles e por nós”. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 105/106. Tradução de Nicolau Sevchenko (p. 140/141).

colocando a questão (pré-julgada, é óbvio) nas mãos dos jurados. Novamente, é Alice quem o critica:

*“If any one of them can explain it,” said Alice, (she had grown so large in the last few minutes that she wasn’t a bit afraid of interrupting him,) “I’ll give him sixpence. I don’t believe there’s an atom of meaning in it.”*²⁶⁸

A menina perde o temor e, plena de coragem, cresce perante o juiz. A sua argumentação, no entanto, é ironicamente serena, o que lança perfume na waratiana ideia de “estética da argumentação”²⁶⁹, marcada pela não-violência²⁷⁰. Ao apontar a inversão dos sentidos naquele tribunal, Alice exercita a diferença contra o controle social autoritário imposto pelo Rei - Juiz, derrubando as ilusórias colunas da tão apregoadá igualdade jurídica.

Para Warat, a teoria kelseniana mostra que os mecanismos de interpretação da lei podem ser autoritários, mas não denuncia a violência inerente ao normativismo. “O normativismo resolve a violência social multiplicando-a”²⁷¹, explica. Mesmo que a violência seja lícita, prevista na legislação, o autor entende que ela se converte em um atentado contra a dignidade da pessoa humana, devendo ser substituída por outros meios de resolução de conflitos. Se nada se

²⁶⁸ “Se algum deles conseguir explicar o que significam os versos... – disse Alice (ela havia crescido tanto nos últimos minutos que não tinha nem um pouquinho de medo de interromper o Rei) - ...eu lhe darei uma moedinha. Eu tenho certeza de que eles não têm um pinga de sentido”. In: CARROLL, L. Obra citada, p. 106. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 141).

²⁶⁹ Conceito presente em WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 20.

²⁷⁰ Não se fala aqui da “não-violência” atrelada ao conceito de Desobediência Civil, que não é nosso objeto de análise, mas de uma ideia geral de ausência de violência, em valorização do diálogo. É possível afirmar que a leitura dos textos waratianos deixa evidente que o autor não vê a juvenil ideia de “pegar em armas e fazer a revolução” como algo responsável; as suas proposições não são violentas, mas amorosas, enternecidas. Para ele, “a violência é sempre uma forma sinistra de resolver os conflitos” (In: WARAT, L. A. O Ofício do Mediador. In: *Surfando na Pororoca: O ofício do mediador*. Volume III. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004, p. 216). Não se trata de apenas explodir conceitos, mas de transformá-los, como num processo alquímico – até porque algumas questões extremamente delicadas e violentas, como a opressão de gênero e orientação sexual, a concentração da riqueza, as perseguições religiosas, o preconceito racial, etc., tais questões não necessariamente se resolvem com uma revolução. Por isso Warat defende o cultivo da liberdade e o pluralismo – a alegria e o amor em sentido amplo. O seguinte trecho, sobre a leitura da vida, é bastante emblemático: “o amor abre os signos, constitui uma gramática vital que permite o trabalho do corpo ligado aos significantes (...)” Nota-se que o autor enxerga o ato de amar como a possibilidade de reinventar a linguagem, redefinindo, assim, o papel do homem no mundo. In: WARAT, L. A. Introdução Geral ao Direito. V. III – O Direito não estudado pela teoria jurídica moderna. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1997. Capítulo IV, p. 46.

²⁷¹ WARAT, L. A. O Ofício do Mediador, p. 216.

aprende com a violência, a não ser a ser violento, num moto-perpétuo sangrento, as sanções jurídicas não são pedagógicas; daí a necessidade de se substituir a violência institucional do Direito pelo diálogo, pela mediação, pela negociação – o que não implica em fazer concessões desmedidas aos mais poderosos, configuração de outra modalidade de violência, a violência simbólica. “A humanidade precisa perder a sua fé absoluta nas normas jurídicas. A violência em todas as suas modalidades é, para mim, ilegítima”²⁷², assevera o peregrino.

Ainda nas palavras dele, com relação à igualdade formal,

o controle social se exercita sempre sobre nossos jeitos de amar e de criar. Sempre nos são ensinadas regras massificantes para que aprendamos a amar e a criar. Nós nos reconhecemos criativos e amorosos nas semelhanças, reconhecemo-nos nas univocidades totalitárias. Esse é, precisamente, o lado cruel da igualdade jurídica. A igualdade frente à lei não é só uma garantia contra o arbítrio, ela é também uma técnica de dominação, de freio à transformação da vida. Os outros não são nossos semelhantes, eles são nossos diferentes.²⁷³

As desconfianças de Alice vão contra a univocidade dos sentidos, o conhecimento instituído e a razão meramente instrumental²⁷⁴. A postura da menina destaca o anteriormente mencionado *nonsense* reinante, que, para Mayra Silveira,

não está relacionado com a falta de sentido, mas sim à lógica do contrário. É (...) um indicativo de subversão, de que o sentido como tal é transfigurado para que o absurdo seja verossímil. Esse ‘absurdo verossímil’ se faz presente por todo o País das Maravilhas, devendo ser decifrado pela protagonista (e pelo leitor) conforme se sucedem as aventuras.²⁷⁵

Já Myriam Ávila, que se debruçou sobre a poesia *nonsense* de Lewis Carroll, diz que o *nonsense* não deve ser entendido como um subgênero do humor, “ao contrário do que os estudos sobre o humor literário, principalmente os mais abrangentes, tendem a fazer crer”²⁷⁶. Pode-se afirmar, batucando com Huizinga,

²⁷² WARAT, L. A. Idem, ibidem.

²⁷³ WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 43.

²⁷⁴ WARAT, L. A. Idem, p. 97.

²⁷⁵ SILVEIRA, Mayra. Obra citada, p. 219.

²⁷⁶ ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução: A poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 17.

que a construção da poética do *nonsense* é um tipo de jogo, um constante duelo com a inteligência do leitor. Quem personifica o leitor é Alice, conforme se depreende da cena em que a garota interpreta o poema lido pelo Coelho. Myriam Ávila atenta para isso:

A autoria e as intenções do autor (e aqui poderíamos ver, com nossos olhos contemporâneos, um comentário sutilmente irônico sobre a crítica tradicional) são postas em questão, e seu texto obliterado. Essa revolução em torno de um texto ignorado é finalmente denunciada por Alice, que propõe que se leiam os versos primeiro, e depois se decida o seu valor como prova. Após a leitura, ela imediatamente os declara destituídos de qualquer significado (...), enquanto as personagens de *Wonderland* se esforçam para relacioná-los à situação do julgamento.²⁷⁷

O jogo jogado no tribunal é um jogo de cartas marcadas, “o jogo político em torno do poder, cujas regras precisam, necessariamente, ser respeitadas, pois, em caso contrário, a violação subverte a ordem constitucional dos sistemas políticos”²⁷⁸, conforme pontua José Eduardo Faria. Quem detém o poder (que simbolicamente, completando a indumentária dos reis medievais, é representado pela união de coroa, cetro e globo – o que está representado em uma das mais belas ilustrações concebidas por John Tenniel) é o Rei, o juiz soberano, que, injuriado, decide investigar os versos com um pouco mais de cuidado. A aparente ausência de sentido, para ele, não é um problema, mas um facilitador: não seria necessário procurar algum sentido para eles. É movido por tal pensamento simplista que, a todo custo, o monarca tenta colocar o roubo das tortas nas palavras do poema. Por fim, ordena que o júri determine o veredicto, sendo interrompido pela Rainha:

“No, no!” Said the Queen. “Sentence first – verdict after wards.”

“Stuff and nonsense!” said Alice loudly. “The idea of having the sentence first!”

“Hold your tongue!” said the Queen, turning purple.

“I wo’n’t!” said Alice.

²⁷⁷ ÁVILA, Myriam. Idem, p. 89.

²⁷⁸ FARIA, J. E. Obra citada, p. 91.

“Off with her head!” the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.

*“Who cares for you?” said Alice (she had grown to her full size by this time). “You’re nothing but a pack of cards!”*²⁷⁹

Deparamo-nos, pois, com a máxima expressão do *nonsense* no contexto do tribunal. A proposição da inversão da ordem tradicional de um julgamento (o anúncio da sentença antes do veredicto, com a clara intenção de condenar antecipadamente o Valet) faz com que a menina, pela última vez, desafie a autoridade da Rainha e seja condenada à morte. Quando ocorre o ataque (as cartas voam pelos ares e caem por cima dela, na mais famosa das cenas da obra), o despertar: Alice acorda de seu atribulado sonho, no iluminado jardim em que a história tem início, no colo da carinhosa irmã.

O fato de a narrativa se passar em um sonho, de acordo com a professora Cátia Toledo, está amarrado ao contexto em que foi escrita. Segundo ela, *Alice’s Adventures in Wonderland* apresenta, em seu final, uma visão de mulher típica da sociedade machista e conservadora do século XIX: frágil, sonhadora, envolvida em narrativas maravilhosas, a ler livros, ociosamente, em um jardim – quase um retrato da típica leitora dos romances românticos, mulher burguesa submissa ao homem. O pensamento da irmã de Alice, apresentado no último parágrafo da obra, sintetiza esse ideário: ela imagina a irmãzinha transformada em uma mulher que conservaria, ao longo dos anos futuros, o doce coração infantil, rodeada de outras crianças (alusão à maternidade), sempre a alimentar ingênuas alegrias (*and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.*²⁸⁰) Não é

²⁷⁹ “Não! Não!” – reclamou a Rainha. – “Primeiro a sentença, depois o veredicto”. / “Quanta asneira!” – disse Alice bem alto. – “Onde já se viu dar a sentença antes de julgar se o acusado é culpado ou não?” / “Mais cuidado com o que fala!” – gritou a Rainha, ficando toda vermelha de raiva. / “Vou falar o que eu quiser!” – respondeu Alice. / “Cortem a cabeça dela! Cortem a cabeça dela!” – pôs-se a berrar a Rainha, com toda a força de seus pulmões. / Mas ninguém se mexeu. / “Quem é que liga para você?” – disse Alice (ela já tinha voltado ao seu tamanho normal nesse momento). – “Vocês não passam de um pacote de cartas de baralho.” In: CARROLL, L. Obra citada, p. 107/108. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 142).

²⁸⁰ “E como ela se emocionaria com as suas tristezas tão puras e encontraria prazer nas suas alegrias tão simples, lembrando-se da sua própria infância e dos dias felizes de verão.” In: CARROLL, L. Obra citada, p. 110. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 147).

equivocado dizer, então, que a criação de um espaço ficcional dentro de um sonho também serve para que o autor redesenhe determinadas concepções sociais, como o papel da mulher²⁸¹. Em *Wonderland*, Alice assume voz própria e contesta as autoridades locais, ganhando importante papel político. Se considerarmos, ainda, a possível crítica feita por Carroll à Rainha Vitória (supostamente personificada na Rainha de Copas, conforme defende Myriam Ávila), o viés simbólico da construção literária do sonho ganha maior dimensão: as críticas são feitas no plano do onírico, não na realidade.

Pensando nas categorias de Warat, dentro de *Wonderland* Alice representa “o saber tem que estar sempre servindo à autonomia e à autodeterminação do homem”, ou seja, “à lucidez emancipatória”²⁸². Alice é a interrogação que se precipita contra as verdades absolutas, principalmente no que concerne aos temas jurídicos. Não é novidade (este trabalho já está cansado de cantar a plenos pulmões) que o mundo do Direito positivo é marcado por crenças em certezas:

a maioria dos juristas acreditam também que todas as verdades de seu universo encontram-se nas normas, não sendo necessário sair delas para realizar as práticas sociais de justiça. Poder-se-ia também estender a metáfora para os tipos penais fechados; não seria preciso sair deles para estabelecer as condutas antijurídicas na área penal. Ampliando a ideia: os processos de interpretação da lei se efetuariam sempre no interior das próprias normas positivas dos Estados, não precisariam os intérpretes sair deste universo discursivo. Os métodos de interpretação servem como orientação dentro do próprio labirinto normativo, não são métodos para sair fora dele.²⁸³

Ora, sublinha o professor, não é possível julgar um determinado caso (como o roubo das tortas) apenas com base na letra fria da lei. Seria possível reproduzir a complexidade da vivência social humana em um conjunto de normas? Warat, Lyra Filho, José Eduardo Faria e Derrida, bem como demais teóricos críticos do Direito,

²⁸¹ A professora Cátia Toledo, ao comparar Alice a Ana Z., percebe que o fato de as aventuras da personagem de Marina Colasanti não acontecerem em um sonho revela características do contexto em que a obra foi escrita, um outro momento histórico, quando a mulher gozava de muito mais independência. Nas palavras dela: “Se determinarmos o discurso de Marina Colasanti como ponto de comparação entre as duas épocas, não será difícil reconhecer o que há de fossilizado no de Lewis Carroll em relação à situação da mulher na sociedade de hoje. O reconhecimento da intencionalidade crítica, por outro lado, ficará atrelado à percepção do leitor, cujo repertório será fundamental para este desempenho”. In: MENDONÇA, C. T. Obra citada, p. 75.

²⁸² WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 97.

²⁸³ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 4/5.

entendem que não: trata-se de uma ilusão, crença perigosa na infalibilidade da lei, a qual mascara a gritante desigualdade concreta. Derrida atenta para isso quando diz que a justiça não consiste “apenas na conformidade, na atividade conservadora e reprodutora do julgamento.”²⁸⁴ Para que uma decisão seja justa e responsável, diz o filósofo franco-argelino, não basta que o juiz siga as regras de Direito ou as leis gerais; o magistrado deve confirmar o valor de tais normas, interpretando-as de maneira reinstauradora, como se as leis tivessem que ser (re) inventadas em cada caso concreto. É preciso, portanto, que a decisão seja

ao mesmo tempo regrada e sem regra, conservadora da lei e suficientemente destruidora ou suspensiva da lei para dever reinventá-la em cada caso, re-justificá-la, reinventá-la pelo menos na reafirmação e na confirmação nova e livre de seu princípio. Cada caso é um caso, cada decisão é diferente e requer uma interpretação absolutamente única, que nenhuma regra existente ou codificada pode nem deve absolutamente garantir.²⁸⁵

Warat, em linhas entrelaçadas às do seu marco teórico Jacques Derrida, fala em *juiz cidadão*, o qual, “em seu sentido mais geral e amplo, é um indivíduo que realiza parte de sua cidadania surrealista por meio de sua função humanizada na magistratura.”²⁸⁶ Para ele, ao longo da trajetória positivista os magistrados aprenderam a confiar cegamente no “espírito da lei”, convertendo-se em “fantasmas insensíveis”, fundamentalistas de uma religião cuja deusa, Themis, que intencionalmente tem os olhos vendados, é (apenas teoricamente) incapaz de fazer distinção entre pobres e ricos, oprimidos e opressores, vencidos e vencedores. Já alertava, em 1989, a Vila Isabel: a justiça enxerga quando quer. E pune: geralmente a sua balança pende para o lado dos mais favorecidos, protegendo o Direito os interesses dos ricos, dos opressores, dos vencedores. Os pobres, os negros, os índios, as mulheres, os excluídos dos grandes projetos desenvolvimentistas, as minorias em geral, todos, de alguma forma, com mais ou menos gula, são devorados por um sistema jurídico que avança em direção ao efetivo respeito aos Direitos Humanos a passos de falsa tartaruga. Para alterar esse

²⁸⁴ DERRIDA, J. *Força de Lei*, p. 44.

²⁸⁵ DERRIDA, J. *Idem*, *ibidem*.

²⁸⁶ WARAT, L. A. O Ofício do Mediador. In: WARAT, L. A. *Surfando na Pororoca: O ofício do mediador*. Volume III. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004, p. 165 / 166.

quadro, o filósofo propõe que se arranque a venda da deusa grega²⁸⁷, permitindo que a magistratura enxergue a realidade e se desintoxique das relações seculares em que está aprisionada²⁸⁸.

Nesse sentido, Alice pode ser vista como intérprete responsável que obriga o juiz a enxergar a realidade de outra forma, cidadã: ela interpreta as leis que permeiam *Wonderland* olhando para as diferenças, diferentemente do que faz o Rei, que interpreta a lei com propósitos punitivos, usando e abusando do seu poder de líder político e, mais ainda, do seu poder de juiz togado – emperucado – empertigado. Alice percebe que as leis não são neutras: ao contrário, elas entornam (entortam?) conteúdo político e, consecutivamente, atendem a determinados interesses (em *Wonderland*, aos interesses autoritários dos governantes). A problemática nos ajuda a criticar a pretensa neutralidade defendida pelo Positivismo Jurídico, a qual, segundo José Eduardo Faria, é refém da identificação feita entre legalidade e legitimidade e é incapaz de reconhecer que “o mesmo bisturi que salva, em certas ocasiões, em outras também pode ser o instrumento que mata.”²⁸⁹

O caráter violento e desigual que podem assumir as normas jurídicas (e isso lampeja ao longo dos capítulos dedicados ao tribunal) é desmascarado pela garotinha, que, kafkianamente²⁹⁰, se vê sozinha, diante da lei, diante do Rei, diante da morte. Para Warat, o normativismo pode se tornar necrófilo porque

²⁸⁷ O carnavalesco Chico Spinosa, no desfile apresentado pela Mocidade Independente de Padre Miguel, no carnaval de 2003, propõe algo mais radical: que se faça um transplante de córnea na deusa da justiça. O desfile, cujo enredo era uma campanha carnavalesca a favor da doação de órgãos, apresentava uma grande escultura de Themis, deitada, na quarta alegoria. Nas laterais do carro, braços metálicos articulados acomodavam cirurgiões devidamente vestidos, os quais, literalmente, *operavam* o Direito.

²⁸⁸ Warat menciona a experiência do *Projeto de Humanização da Magistratura Catarinense* para comprovar que as teorizações apresentadas em suas páginas são aplicáveis praticamente.

²⁸⁹ FARIA, J. E. Obra citada, p. 95.

²⁹⁰ É válido destacar que as alusões feitas ao longo do trabalho à obra de Franz Kafka não são infundadas. Lancemos olhos à seguinte passagem de Michael Holquist: “*Lewis Carroll is one of the most important figures in the movement Ortega y Gasset has called the “dehumanization of art”. Kafka was not the first to reduce his hero to an integer; his K has an earlier analogue in one of the many essays Dodgson wrote on Oxford university issues*”. Na mesma esteira, nas devidas proporções, comparamos Alice a K. In: HOLQUIST, Michael. Obra citada, p. 409. Tradução livre: Lewis Carroll é um dos mais importantes nomes do movimento que Ortega y Gasset chamou “desumanização da arte”. Kafka não foi o primeiro a reduzir o seu herói para uma integral: o seu K tem um análogo anterior, em um dos muitos ensaios que Dodgson escreveu sobre questões da universidade de Oxford.

funda sua particular e eficaz visão do Direito apoiada em uma identidade erguida na ideia de força: a do Direito e o Estado, claramente enunciado por Kelsen como um dos pilares conclusivos da sua Teoria Pura. O principal efeito dessa identidade foi a legitimação simbólica do monopólio da coerção estatal, um grande passo preliminar para a fundação da dominação moderna. A partir desse momento, nos tornamos impossibilitados para pensar, no interior dessa concepção, nos caminhos da emancipação.²⁹¹

Diz o semeador do Surrealismo Jurídico que os caminhos da emancipação podem e devem ser trilhados por meio de uma atitude nômade, cigana, a qual é explicada com certo refinamento em diálogo com o eternamente em busca do tempo perdido, por caminhos tortuosos e fluxos de (in)consciência mais caudalosos que o Sena, Marcel Proust:

Os nômades buscam construir sua identidade tratando de encontrar ou fundar sentidos nas geografias desconhecidas, nos territórios desconhecidos, quando na realidade o nomadismo deve ser mais interior, buscar ou fundar sentidos, aproximar interpretações nos territórios desconhecidos interiores. Proust dizia que uma verdadeira viagem de descobrimento não passa por buscar sempre novas geografias, porém, de ter novos olhares para a própria terra. E, eu diria ter sempre uma mirada adâmica sobre os próprios territórios desconhecidos, vê-los sempre através de uma mirada virginal, como se percebem as coisas pela primeira vez, a vez que maravilha, que deslumbra.²⁹²

Alice é nômade: percorre os caminhos de *Wonderland* e não deixa de lado o componente da alteridade, afinal, “um território desconhecido próprio está só parcialmente interiorizado, a grande parte dele está no espaço geográfico, que eu chamo de entre nós, entre o outro e eu.”²⁹³ A travessia de Alice, interrompida pelo acordar surpreso e continuada, em outras paragens, em *Through the Looking-Glass*, parece estar delineada na seguinte passagem de Warat:

É preciso procurar uma prática e uma sabedoria sobre os Direitos Humanos desde um frescor virginal, com a frescura das crianças, com o sabor de um devir nômade. Um retorno consciente à errância primordial com o que o homem se constituiu homem em e com alteridade. A fuga de um enclausuramento que a modernidade impôs sem adverti-lo. Um deixar-se levar para produzir o imprevisível pela diferença.²⁹⁴

²⁹¹ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 84.

²⁹² WARAT, L. A. *Idem*, p. 101.

²⁹³ WARAT, L. A. *Idem*, p. 102.

²⁹⁴ WARAT, L. A. *Idem*, p. 114.

Na obra de Carroll, o sonho é o espaço em que o devir nômade se materializa, a possibilidade de escapar da apatia. Na teoria de Warat, devemos acordar de nossos sonhos diurnos (a morte em vida, a alienação) e nos tornarmos nômades na prática cotidiana, na realidade concreta.

E lá se vai a bateria, com seu (também viajante em vaga música) *bum bum paticundum prugurundum*, repique, repinique, reco-reco, agogô, tamborim, surdo, caixa, tarol, pandeiro, chocalho, xequerê, frigideira, pratos, banjo, ganzá, cuíca..., lá se vai, sob a batuta e o apito do mestre, o cavaquinho a chorar, lá se vai!

Alice acordou, mas o desfile continua.







Capítulo 05 / Passistas e Baianas – A carnavalização

“Reluziu... é ouro ou lata?
Formou a grande confusão;
qual areia na farofa,
é o luxo e a pobreza
no meu mundo de ilusão.
Xepa! De lá pra cá xepei,
sou na vida um mendigo;
da folia eu sou rei!”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1989:
*Ratos e urubus, larguem minha fantasia!*²⁹⁵).

Chegamos à alma, à essência, ao âmago do carnaval: o povo, a subjetividade, os pés que trilham avenidas, passarelas, territórios conhecidos e desconhecidos. Com seus requebros febris, aquarelados vivamente por Silas de Oliveira, malandros e mulatas sambam, enquanto as mães-baianas giram, rodam, rodopiam, não raro com lágrimas nos olhos²⁹⁶. Cansados ou não, vestidos com anáguas e quilos de pano ou despidos quase totalmente, os brincantes atravessam a pista, ao som da bateria, sem perder a majestade (é um cortejo real, ora pois!). E qual a relação disso com a nossa adorável menininha britânica e o seu mundo de bizarrices sem cheiro de mangue? Bem, a travessia de Alice, a principal passista do desfile que apresentamos, é um exemplo de carnavalização literária, como já foi exposto anteriormente. Não por acaso, Marlene Soares Pinheiro, ao se debruçar

²⁹⁵ Samba de enredo composto por Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar.

²⁹⁶ Para Rosa Magalhães, “uma das alas que provoca mais respeito é a ala das baianas, geralmente formada por mulheres que sempre participaram da escola e que, por estarem mais velhas, já não podem sair como passistas. Na verdade, trata-se de um grupo de elite, dada a sua importância. (...) Essas baianas têm o status de “tias” e são em geral grandes cozinheiras. Deste modo, o canto da quadra reservado para elas é um convite à gula. Nos ensaios, cada uma chega com sua sacolinha, de onde saem coxinhas de galinha, rissoles, empadinhas que se desmancham na boca e outras guloseimas, sem esquecer dos quindins, simplesmente divinos. Na Portela, havia a Tia Vicentina, encarregada da cozinha, que era imbatível na sopa de ervilha com costelinhas de porco salgadas, verdadeiro pitêu servido depois das três horas da manhã. Além dos dotes culinários, ainda sabem costurar, são organizadas e, quando entram na quadra para ensaiar seu canto e sua dança marcada por rodopios, o povo se afasta como que reverenciando estas senhoras. Na verdade, elas têm ainda outra função muito importante no desfile: fazem a harmonia do canto – afinal, são mais de cem mulheres cantando com muita vontade”. In: MAGALHÃES, R. Obra citada, p. 113.

sobre os rituais carnavalescos, analisa a palavra *travessia*, entendendo como tal o milenar festejo dionisíaco, porque

em se instaurando na brecha e dando forma às crenças, mesmo a despeito de seu caráter transitório, após a sua realização, as pessoas retornam à normalidade da vida, apaziguadas, podendo, inclusive, gerar uma nova ordem.²⁹⁷

Usando de um clichê, qualquer semelhança com a passagem de Alice por *Wonderland* não é mera coincidência. A inversão, conforme foi apresentado pela bateria (e muitas baterias invertem a ordem dos instrumentos dentro do recuo, de fato!) se faz presente, de cabo a rabo, em *Alice's Adventures in Wonderland*. Em *Through the Looking-Glass* há o próprio rito carnavalesco²⁹⁸: Alice se torna Rainha naquele mundo imaginário, onde, do outro lado do espelho, tudo era ao contrário (inclusive o tempo, que corria de trás para a frente). Pois bem: não é descabido dizer que as ideias surrealistas são, em parte, carnavalescas; e é verdade dizer que Warat é um grande entusiasta do carnaval e da carnavalização do Direito.

Warat afirma que o que mais o atrai no Surrealismo é a proposta carnalizante que a vanguarda possui de fundir, por meio da poesia, os sonhos e a vida²⁹⁹. Para ele, a carnavalização tem o poder de desalienar o homem, uma vez que é uma permanente provocação ao imaginário. Trata-se de “uma provocação baseada na proposta de um espaço lúdico de leitura do mundo e seus discursos.”³⁰⁰ A carnavalização do Direito, assim, é a mais radical das formas de se materializarem os ideais humanizantes do Surrealismo Jurídico. Isso é perfeitamente compreensível, pois nas raízes da ideia de carnaval enquanto rito popular está a inversão, o “virar do avesso”, o “pegar pelo rabo”.

A leitura de Bakhtin lança confetes sobre isso. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o teórico russo desconstrói, a partir da análise da obra de François Rabelais, o mito de que a Idade Média foi a “Idade das

²⁹⁷ PINHEIRO, Marlene Soares. *Sob o Signo do Carnaval*. A Travessia do Averso. São Paulo: Annablume, 1996, p. 18.

²⁹⁸ Vide a nota n° 96, sobre o ritual carnavalesco.

²⁹⁹ WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 15.

³⁰⁰ WARAT, L. A. Obra citada, p. 72.

Trevas”.³⁰¹ Diz José Carlos Rodrigues, autor que analisou com bastante cuidado a obra de Bakhtin, que nos festejos populares do medievo ria-se de tudo: da morte, do outro, dos santos, da dor, da sujeira das cidades, enfim, vivia-se uma grande zombaria, um carnaval permanente que passava por campos, castelos e igrejas. Às vezes, o riso ganhava conotação violenta, como nos estupros coletivos e nos “charivaris” (forma de pressão da comunidade sobre ações como o adultério). Nas palavras do autor:

Havia as festas dos tolos, as festas do asno, a ridicularização do rei, as abadias de desgoverno, os charivaris, o riso pascal, o riso do Natal, as festas de padroeiros, as celebrações dos solstícios, do ano novo, do dia de reis, dos santos, da Páscoa, dos casamentos... Eram todas ocasiões marcadas pela irreverência.³⁰²

Celebrava-se o excesso: a comilança excessiva, a bebedeira excessiva, o sexo excessivo e o excesso das próprias pessoas, como anões, gigantes, loucos, obesos, aleijados, corcundas, velhas grávidas e demais “anormalidades”. A ordem social e clerical era invertida nessas manifestações populares; a expressão corporal tornava-se uma experiência coletiva. Os corpos dos brincantes eram “abertos”, expansivos e indisciplinados, com liberdade verbal e de toque. Valorizava-se o “baixo corporal” e, aos poucos, o grotesco alcançou o mundo erudito.³⁰³

Os estudos de Bakhtin, que permeiam o manifesto e o restante da produção intelectual de Warat, explicam ainda que “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.”³⁰⁴ Volta ao palco a ideia de provocação: assim como Alice, em *Wonderland*, provoca a ordem vigente, os brincantes medievais provocavam, por meio das atitudes bufas, o poder de então. Senhores feudais, reis, membros do clero e, no posterior contexto da Renascença, cortesãos, todos eram ridicularizados, formando os festejos populares de matriz carnavalizante uma

³⁰¹ Expressão pejorativa cunhada no contexto da Renascença, a fim de nomear o período que separou o Clássico do seu renascimento.

³⁰² RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na História*. Seriedade e riso. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999.

³⁰³ Obras como *Pantagruel*, do mencionado François Rabelais, ilustram o enunciado.

³⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 6ª edição. São Paulo – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 03.

longa duração histórica, segundo as categorias teóricas de Fernand Braudel. Tal história de longa duração desemboca nos tempos atuais (quando as festas burlescas continuam, mas em proporções menores, evidentemente). O leitor já deve ter percebido a mais curiosa das inversões que existem em *Alice's Adventures in Wonderland*: naquele reino bizarro, onde quase todas as criaturas são estranhas, incomuns, caricaturais (algumas, como a Rainha, extremamente ridículas), cabe a uma tradicional garotinha burguesa, dentro da normalidade, solitária e aparentemente frágil, desencadear os processos de carnavalização – o inverso, portanto, do que ocorre nos festejos carnavalescos analisados por Bakhtin e Rodrigues. O avesso do avesso.

“O avesso do avesso”. É assim que, ao vivo e espontaneamente, ao final da transmissão da extinta TV Manchete, na manhã de terça-feira gorda de 1989, dia 07 de fevereiro, o grande carnavalesco Fernando Pamplona descreve o desfile que passara diante dos seus olhos, na Marquês de Sapucaí. A escola de samba? Beija-Flor de Nilópolis. O artista responsável pelo espetáculo / O autor da ópera? Joãozinho Trinta. O enredo? *Ratos e urubus, larguem minha fantasia!* A abertura do desfile assusta, espanta, estranha: centenas de mendigos, sujos, maltrapilhos, empunhando pedaços de lixo (assentos de vasos sanitários, caixas de papelão, cobertores surrados, garrafas, latas, trapos, farrapos, enfim) dançam enlouquecidamente em torno de uma escultura coberta de lona preta, censurada, de braços abertos a segurar uma faixa: “MESMO PROIBIDO OLHAI POR NÓS!” Um Cristo mendigo, a provocação proibida, a mais emblemática das imagens da história dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro. É o avesso do avesso: a alegoria das alegorias de João Trinta não passou exposta – e marcou época.

Após os mendigos e os monturos de lixo (a segunda alegoria apresentava um convite para o *Bal Masqué* dos miseráveis – os brincantes pegam restos de lixo para confeccionar fantasias), João Trinta dá início à sua feroz crítica à sociedade contemporânea, mesclando lixo e luxo num festival de imagens surrealistas. Impossível não lembrar o famoso poema concreto de Augusto de Campos:



O carnavalesco mostra, despedaçando o luxo tradicional da sua escola de samba (as fantasias dos destaques, por exemplo, estavam intencionalmente danificadas), o lixo da nobreza, o lixo das trevas, o lixo das igrejas, o lixo dos loucos, o lixo da política, o lixo da guerra, o lixo da imprensa, o lixo do sexo, o lixo da infância perdida, o lixo da saúde, da moradia e da alimentação, o lixo que se avoluma em nosso mundo, enfim. A Cinderela pobre tem por carruagem uma abóbora podre, a qual é puxada por ratazanas de esgoto; as baianas são as senhoras que fazem a xepa - juntam o lixo da feira. A penúltima alegoria é o banquete dos mendigos, num claro diálogo com Luis Buñuel, o maior expoente do cinema surrealista (vide o filme *Viridiana*, de 1961, em que mendigos invadem a mansão em que está a protagonista, uma noviça, e fazem um banquete e uma orgia). O final é apoteoticamente perturbador: os mendigos se banham em um grande chafariz, enquanto um caminhão-pipa molha as arquibancadas lotadas. João Trinta, vestido de gari e encharcado, era um verdadeiro pinto no lixo.

O desfile da Beija-Flor de 1989 é um exemplo contundente de o quanto a tradição de festas populares marcadas pelo princípio da inversão continua a sambar em nosso tempo³⁰⁵. O carnaval, festa pagã que antecede os quarenta dias de preparação para a Páscoa cristã (a Quaresma) é o momento de soltar os cachorros, os ratos e os urubus: é o momento em que o pobre pode ser nobre; o negro favelado, comumente rechaçado, usa peruca Louis XV, veludo azul e rosto branco de pó de arroz – e atrai aplausos das arquibancadas; a menina miserável

³⁰⁵ Especificamente com relação às manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro, recomenda-se a leitura das seguintes obras: *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, de Maria Clementina Pereira Cunha; *História do carnaval carioca*, de Eneida de Moraes; *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, de Luís Eduardo, e *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*, de Felipe Ferreira. Pensando em termos de Brasil, é fundamental a consulta ao *Almanaque do Carnaval*, de André Diniz.

cruza as ruas vestida de princesa, entre babados e bordados, esfregando plumas nos narizes da elite; um lixeiro pode se tornar o centro dos holofotes, ofuscando as badaladas estrelas da televisão e, ao dar uns passinhos de samba, quem sabe, ser ovacionado pelos espectadores; Jorge Lafond, ator e transformista negro, interpreta Alice, no alto de uma árvore azul, usando microvestido branco e peruca loura.³⁰⁶

Warat e João Trinta poderiam ser bons amigos. Os dois nutrem sincera admiração por Dionísio, figurinha carimbada, arroz de festa nas produções teóricas e artísticas de ambos. Velho de guerra, o jovem deus grego que nasceu duas vezes é, de acordo com Hesíodo, quem distribui alegria em profusão. É um deus ligado à natureza³⁰⁷: “deus da vegetação, da vinha, do vinho, dos frutos, da renovação sazonal (...)”³⁰⁸ ³⁰⁹ Viril, é o senhor da fecundidade humana, e a ele eram oferecidos sacrifícios de bodes e touros, animais com chifres, pesados, propícios para uma “comunhão sangrenta”, um festival de carne. Dionísio é, também, “o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância”³¹⁰. Não bastasse, pode ser entendido como um libertador dos

³⁰⁶ Recomenda-se a análise do desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1991, cujo enredo, também desenvolvido por Joãozinho Trinta, é *Alice no Brasil das Maravilhas*. No desfile, a garotinha Alice, interpretada por Lafond, cai em um abismo social (onde também caem alguns valores da sociedade brasileira) e vai parar no irônico “Brasil das Maravilhas”, um país marcado, dentre outras “bizarrices”, pela corrupção política e pela morte de crianças inocentes. O apreço de João pela obra de Lewis Carroll é antigo e foi materializado em arte, pela primeira vez, em 1989, quando o carnavalesco realizou uma exposição intitulada *Alice no Brasil das Maravilhas*, no SESC Pompéia, em São Paulo. A mostra reunia “42 quilômetros de samambaias de plástico, quatro mil metros de plumantes imitando nuvens, um gigantesco Chacrinha, brilho em profusão de purpurina e brocal, animais gigantesco de pelúcia, centenas de espelhos e 14 aparelhos de televisão, numa instalação fantástica (...)”. O enredo não foi uma adaptação da exposição: a mostra deve ser entendida enquanto ponto de partida para o desfile de carnaval. A Beija-Flor foi a quinta escola a desfilar no domingo, dia 10 de fevereiro, e terminou a apuração das notas dos jurados em quarto lugar. Informações retiradas de: GOMES, F.; VILLARES, S. *O Brasil é um Luxo – Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*, p. 165.

³⁰⁷ Explica Alain Moreau que Dionísio (ou Dioniso) é um deus muito antigo, também chamado de Dendrítis, “deus da árvore (representado com galhos saindo do peito), o que o relaciona às velhas divindades da vegetação e da fecundidade, às antigas deusas-mães. Como a grega Deméter: ‘Tudo o que fere Deméter, fere também Dioniso’, declara Calímaco (*Hino a Deméter*, verso 70), e Píndaro, que o denomina de ‘companheiro de Deméter’ (*Isthmiques*, VII. 3-4)”. Ver: MOREAU, Alain. Dioniso antigo, o inatingível. In: BRUNEL, P. Obra citada, p. 239.

³⁰⁸ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dioniso (Baco). In: *Dicionário de Símbolos*, p. 340.

³⁰⁹ Sobre a renovação sazonal, importante observar a seguinte passagem de Nietzsche: “A natureza exuberante celebra as suas saturnais e os seus funerais ao mesmo tempo. Os afetos de seus sacerdotes estão misturados da maneira a mais estranha, dores despertam prazer, o júbilo arrebatado do peito sons torturados.” O caráter cíclico da natureza gera as festas em louvor a Dionísio, num constante renascer. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 13.

³¹⁰ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Idem, ibidem.

infernus, um deus ctoniano, condutor de almas. Indubitavelmente, Dionísio (Baco, na mitologia romana) é um dos mais complexos personagens mitológicos.³¹¹

Tais características nos arrastam ao sistema sîgnico do carnaval. Festa de raízes agrárias (é comum – João Trinta que o diga - o livre retorno ao Egito dos cereais, às festas organizadas em torno do Boi Ápis e da deusa Ísis, primeiros grãos da arqueologia carnavalesca³¹²), de fertilidade, florescimento e frutificação³¹³, o carnaval está diretamente ligado ao vinho, ao excesso, à liberação dos demônios (vide o símbolo do carnaval de Nice, o morcego³¹⁴, e a *hors concours* fantasia de diabo, herança dos sátiros gregos e das máscaras das tragédias³¹⁵, ambos, morcegos e capetas, até hoje vistos aos montes, nos festejos

³¹¹ “De todos os deuses do Olimpo, Dioniso é a figura mais difícil de definir. Por mais que examinemos suas origens, os episódios de sua infância, seu aspecto físico, seu caráter, seu lugar na cidade, a utilização simbólica que se fez dele ao longo da História ou as interpretações dos mitólogos, o deus nos escapa. Rico, complexo e fugidio, ele é o deus das metamorfoses. Ele é inatingível”, afirma Alain Moreau. Para ele, o culto dionisíaco apresentava um caráter peculiar, pois era marcado por possessões, danças violentas e convulsivas, ritos de orgia e excursões pelas matas e montanhas, sem falar nos sacrifícios, quando os animais eram dilacerados e a carne comida crua (omofagia). Durante muito tempo, foi um deus menos prestigiado, mas, a partir do século VIII a.C., ressurgiu em correntes religiosas da Frígia, da Lídia, das ilhas e da Trácia, movimento que foi acentuado “com o crescimento dos cultos orientais em Atenas, por volta do século V a.C. Essa aquisição do exterior explica o sentimento difundido entre os gregos de que Dioniso é um deus estrangeiro (...).” Ver: MOREAU, A. Obra citada, p. 239/240.

³¹² Explica Felipe Ferreira: “No Antigo Egito, uma das festas mais famosas era a realizada durante a primavera em homenagem a Ísis, deusa da castidade que era invocada para superar grandes e pequenas tragédias da vida. A festividade, longe de se apresentar como uma orgia descontrolada, era caracterizada por atos piedosos. Apuleio, um cronista da época, descreve o evento em seu livro *O asno de ouro*, destacando que uma numerosa multidão enchia as ruas da cidade desde o início da manhã para assistir ou participar da procissão em honra à deusa. A comemoração era aberta por pessoas com disfarces variados como os de soldado, caçador, gladiador, magistrado, filósofo ou mesmo homens travestidos de mulheres. Logo a seguir vinham os sacerdotes, os músicos e o povo em geral. O objetivo final dessa celebração era levar até a praia uma espécie de maquete de navio sobre rodas e lançá-la ao mar como oferenda à deusa, que também protegia os navegadores. A festa se chamava *Navigium Isidis* (o Barco de Ísis) ou *ploiaphesia* (Festa do Barco Lançado). O costume de incorporar charretes em forma de pequenos navios às procissões também era comum em outras comemorações, como as Panatenéias que aconteciam em Atenas. É a presença, nas festas, desses pequenos barcos com rodas que acabou por fazer com que alguns pesquisadores considerassem tais celebrações como um exemplo de folia carnavalesca na Antiguidade, ao imaginar que o nome “Carnaval” teria origem em *carrus navalis*, ou seja, um carro em forma de navio. Hipótese que, anos mais tarde, foi suplantada por outra teoria, que associa a palavra Carnaval à *carne vale*, ou “adeus à carne” (...). In: FERREIRA, F. Obra citada, p. 19.

³¹³ “Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera (*Frühlingstrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único”. In: NIETZSCHE, F. Obra citada, p. 12.

³¹⁴ Das cavernas às forças subterrâneas, o morcego é um símbolo unido aos poderes erótico-libidinosos. Também é associado às mulheres fecundas (devido ao fato de ser o único ser voador que possui mamas), aos andróginos, aos dragões alados e aos demônios, anjos caídos, pássaros falhados. Vide CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Idem, p. 620/621.

³¹⁵ *Tragédia* (τραγῳδία, em grego antigo) significa *canto do bode* (τράγος, *tragos* – bode; e ᾠδή, *odé* – canto;), segundo Chevalier e Gheerbrant. Os autores explicam que era com os *cantos do bode* que se davam os sacrifícios nas festas dionisíacas. “Dioniso havia-se metamorfoseado em bode ao fugir para o Egito, na

de Momo), à inversão maior da vida: a morte (e é por isso que as caveiras também são presença obrigatória em bailes de carnaval clássicos; das covas de Elsinore aos becos do Rio, esqueletos a mostrar ao homem que a vida é transitória, que a existência é um jogo de avessos).

Dionísio também era muito caro a Friedrich Nietzsche, para quem a arte dionisíaca, em oposição à solar retidão apolínea³¹⁶, “repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento.”³¹⁷ Segundo o filósofo,

se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como

ocasião em que Tifão atacou o Olimpo e dispersou os deuses amedrontados durante sua luta com Zeus. Aliás, foi ter justamente a um país onde eram erigidos santuários a um deus cabra ou bode, que os gregos denominaram o deus Pã; os hierodulos, na Grécia, prostituíam-se a bodes. Era um rito de assimilação das forças reprodutoras da natureza, do poderoso impulso de amor pela vida. Tal como o carneiro, a lebre e o pardal, o bode era consagrado a Afrodite e servia-lhe de montaria, assim como a Dioniso e a Pã, divindades que algumas vezes também se cobriam com uma pele de bode.” In: CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Idem, p. 134.

³¹⁶ Na teoria nietzscheana, Apolo, diferentemente de Dionísio, é um deus que se revela no brilho, na luminosidade, na bela aparência do mundo do sonho: “a verdade mais elevada, (...) em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente – quando a aparência não só ilude mas engana: aquela delimitação comedida, aquela liberdade distante das agitações mais selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser ‘solarmente’ calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência”. In: NIETZSCHE, F. Obra citada, p.07/08. Para Alain Moreau, “no jogo das associações, ‘Apolo’ suscita as palavras ‘luz’, ‘harmonia’, ‘equilíbrio’. Ele é associado à Atenas de Péricles, aos raios de sol que descem sobre a Acrópole, à *sofosune*, essa sabedoria moderada cujos preceitos estavam gravados no frontão do templo de Delfos. Opõe-se facilmente (e Nietzsche contribuiu muito para reforçar essa antítese) a serenidade de Apolo à embriaguez bárbara de Dioniso. Essa imagem do deus da luz e da harmonia se impusera desde a Antiguidade. Entretanto, certamente não corresponde à figura original de um deus que apresenta muitas zonas de sombra.” Ver: MOREAU, A. Apolo antigo: sombra e luz. In: BRUNEL, P. Obra citada, p. 72. Moreau entende que não se deve falar em oposição absoluta entre os deuses mencionados, mas em dialética, troca, síntese. Isso é bem explicado em seu texto acerca do culto a Dionísio fora e dentro da cidade: “Todos os anos, durante os três meses de inverno em que Apolo permanecia no seu refúgio na região de Hiperboreana, Dioniso o substituíam. E a cada dois anos as Tíades de Delfos e as Bacantes de Atenas, iluminadas por tochas, celebravam nas ladeiras do Parnaso o filho de Sêmele. No *adyton* do templo de Apolo encontrava-se seu túmulo, diziam. Os poetas invertem com frequência epícleses e atributos dos deuses divinos: ‘Apolo na hera, bacante e divino’ diz Êsquilo em *Bassárides*, e Eurípedes responde em *Likymnios*: ‘Senhor Baco, amigo do louro, hino a Apolo da bela lira!’ A oposição nietzscheana entre o deus da medida harmoniosa e o deus da embriaguez selvagem está longe, pois, de ser absoluta. A cidade ateniense também é de Dioniso, não somente pelas festas como as Apatúrias, Antestérias ou Oskofórias (...), mas também pelas Dionísias agrárias, as Leneenas e, sobretudo, as grandes Dionísias, durante as quais havia concursos de ditirambos, de tragédias e comédias, para onde acorriam espectadores vindos de toda a Grécia.” Ver: MOREAU, A. Dioniso antigo, o inatingível. In: BRUNEL, P. Obra citada, p. 242/243.

³¹⁷ NIETZSCHE, F. Idem, p. 08.

observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.³¹⁸

Alguma semelhança com a postura de Alice, que, emersa em um sonho complexo, não deixa de pensar que tudo aquilo vai passar (ou seja, que tudo aquilo é um sonho)? A garotinha de Lewis Carroll carrega em si muito da visão dionisíaca do mundo: o seu sonhar é instável, labiríntico, febril, agitado; as suas inquietações infantis são tamanhas que temas adultos, como a violência, se avultam; a realidade ensolarada (apolínea) do jardim inicial a aborrece, as verdades são por ela relativizadas, as dúvidas é que pululam em sua cabecinha; um livro sem diálogos e ilustrações para nada serve - Alice se reconhece enquanto sujeito por meio do dialogismo, da sensibilidade, da ação, e não apenas da contemplação e do conformismo.

Mas voltemos a Dionísio: Warat e João Trinta são seus devotos. O segundo cansou de visitar a Grécia em suas mirabolantes criações sambísticoperísticas, estando Dionísio sempre em posição de destaque³¹⁹. O primeiro une a visão dionisíaca do mundo ao Surrealismo, fazendo do *Manifesto do Surrealismo Jurídico* também um grito de carnaval (*Evoeh!*) e, não contente, dedicando a Dionísio o título de uma obra que, escrita mais de vinte anos depois do manifesto, revê o Surrealismo Jurídico, reinventando-o.

Conforme visto anteriormente, a noção de carnavalização do Direito defendida por Warat faz alusão “a um determinado tipo de imaginário: o imaginário carnavalizado, que não é outra coisa que uma imaginação

³¹⁸ NIETZSCHE, F. Idem, p. 09/10.

³¹⁹ Recomenda-se a análise do desfile da Unidos do Viradouro de 1998, cujo enredo, inspirado na famosa peça de Vinícius de Moraes, se chama *Orfeu – o negro do carnaval*. Misturando colunas dóricas, jônicas e coríntias com barracos de favelas, ninfas e centauros com mulatas e malandros, liras com violões e cavalos alados com calhambeques, João reconta a história de Orfeu no contexto do subúrbio carioca, inserindo um enredo dentro de um enredo (um sonho dentro de um sonho): a história do seu Orfeu negro serve para contar a história do carnaval, sendo cada episódio do trágico mito grego apresentado como um capítulo da história dos festejos carnavalescos. O carro abre-alas, imponente e dourado, representa a barca de Dionísio; Apolo, pai de Orfeu, resplandece no alto – a dicotomia sempre presente. Ao som de um refrão fortíssimo (“Hoje o amor está no ar / Vai conquistar seu coração / Tristeza não tem fim, felicidade sim / Sou Viradouro, sou paixão!”) a escola explodiu a avenida e saiu aos berros de “bicampeã!”. As canetas dos jurados não foram leves e a agremiação de Niterói amargou um estranho quinto lugar. Independente do resultado, quem presenciou a beleza delirante apresentada por João Trinta naquela madrugada de 24 de fevereiro de 1998 dificilmente se esquecerá do que viu. Para maiores informações, consultar GOMES, F.; VILLARES, S. Obra citada, p. 200/205.

surrealista.”³²⁰ O filósofo une os estudos linguísticos de Bakhtin à acurada pesquisa acerca do carnaval realizada pelo mesmo autor e afirma que é impossível desenvolver a visão crítica sem a plurivocidade dos sentidos, a abertura dos signos, a relativização dos conceitos. Na visão do jurfista, é preciso transcender a linguagem, rompendo os limites dos signos linguísticos. Isso ocorre nas narrativas carnavalizadas, que “podem ser reconhecidos como textos poéticos que não dispensam as convicções surrealistas”³²¹; não se deve, entretanto, pensar que a carnavalização é um gênero literário: waratianamente falando, ela é um “estado de espírito”³²² que transpõe os limites da Literatura. O professor tanto acredita nisso que afirma: “as escrituras surrealista e carnavalizada pretendem ser propostas expressivas situadas fora da literatura e em comunicação com a vida.”³²³

Segundo Warat, “os discursos carnavalizados não se podem deter, eles não podem ser transformados em fetiches nas prateleiras de uma biblioteca; o seu movimento constitutivo é a travessia.”³²⁴ Voltamos, assim, a Marlene Soares Pinheiro e à sua travessia do avesso, que não deixa de estar ligada ao desconstrutivismo derridiano:

(...) Travessia é o embarcar na carona do desejo da linguagem, para o que der e vier. É a única concessão possível da esperança, com todos os riscos, ainda que não dê e não venha. É como tomar assento numa canoa, vai ver furada, sem saber a outra margem. Travessia é travessura. É a aventura, a viagem, a expectativa do inusitado – seja ele qual for. Travessia é o triz. É o átimo, o susto, o vir a ser. É a promessa. É a renovada interrogação – sem obrigatoriedade de resposta. É o pressentir a ressaca do dia seguinte, é estar com um pé em cada mundo, no desvão do discurso, com a brecha bem no centro. É o quase-quase entre o ganho e a perda, sem consequência previsível. É enxergar antes do espelho. Ou depois. A despeito de haver espelho. É essa dessincronia, essa exatidão. É o estilhaçamento da imaginação predileta. Travessia é morte. E ressurreição. Travessia é atualização pura da linguagem. Travessia é o vórtice do deciframento.³²⁵

Estaria a autora pensando em Alice quando escreveu tal parágrafo? Ora, há como não pensar em nossa garotinha ao ler a sequência de frases acima? Não. E

³²⁰ WARAT, L. A. Obra citada, p. 71.

³²¹ WARAT, L. A. Idem, p. 74.

³²² WARAT, L. A. Idem, p. 75.

³²³ WARAT, L. A. Idem, p. 76.

³²⁴ WARAT, L. A. Idem, p. 84.

³²⁵ PINHEIRO, M. S. Obra citada, p. 23.

sim: a autora pensava em Alice, que, a exemplo de Riobaldo³²⁶ e de tantos outros viajantes, é um personagem que expressa a carnavalização. Pinheiro investiga a simbologia do espelho em *Through the Looking-Glass* e, avançando em seu estudo carnavalesco, encontra Joãozinho Trinta. Para ela, *Ratos e Urubus* é o *carnaval carnavalizado*, a inversão da própria inversão, o avesso do avesso de que falava Pamplona. A abertura do desfile é a síntese disso:

Em *Ratos e Urubus* (...), o desfile foi aberto por Exu (Leba larô), o deus das encruzilhadas, a divindade do avesso que, no rito exorcizador de seu canto (Ebó Lebará), limpa o caminho para o Cristo entrar. Uma inversão e tanto.³²⁷

A autora prossegue:

Enfim, pode-se afirmar que *Ratos e Urubus* (...) representa um marco fundamental na linguagem carnavalesca moderna, ao promover o avesso do avesso, dada a forma pela qual se apropriou de várias especificidades de outras linguagens, também com o objetivo de fazer crítica social. Esse caráter eminentemente demolidor, por si só, já transgride a ideologia carnavalesca reinante. Metaforicamente dizendo, Joãozinho Trinta transformou a *Aquarela do Brasil* em *Querelas do Brasil*. Essa observação vale não apenas em relação ao aspecto social do desfile, mas, principalmente, quanto ao *modus operandi* dos vários códigos que se enovelaram na textualidade como um todo, como que tramando um soleníssimo nó. Em consequência, a orgia sônica de *Ratos e Urubus* promove o carnaval do carnaval, pois, ao confrontar os avessos e dismantelar os opostos, inclusive colando fragmentos de outras estruturas (ópera, teatro, procissão, pintura surrealista), cria um “espetáculo” absolutamente inusitado. A tessitura sônica em que os opostos dialogam entre si, pela sobreposição das incontáveis máscaras, está muito mais próxima da linguagem da arte do que daquela do Carnaval de avenida. Todavia, tal complexidade presentificou-se em *Ratos e Urubus* tanto no sistema de oposições em mascaramento e

³²⁶ Nesse ponto, devemos trazer, por meio da palavra *Travessia*, o grande *Grande Sertão: Veredas*. Na obra de Rosa, a exemplo do que é verificado na obra de Carroll, quando a travessia do leitor começa o turbilhão de ideias, informações, sentimentos, tudo se condensa em palavras de nem sempre fácil compreensão. No romance rosiano a linguagem é rebuscada, grandiloquente, para retratar um sertão que é muitos: um sertão geográfico, um sertão místico, um sertão cósmico, um sertão teogônico, um sertão (ser tão, ser TAO) humano. Quando do término da leitura, a certeza da incerteza: as coisas estão em permanente mudança, a *travessia* nunca termina. Por mais que tanto tenhamos aprendido, a *Travessia*, última palavra do livro, nos liga novamente ao início, *Nonada*, numa espécie de eterno retorno grego, Ouroboros. Diretamente atingidos que somos, pelas dúvidas de Riobaldo, percebemos no texto um caráter de extrema vivacidade e veracidade (ainda que para além da realidade vulgar, nos planos do simbólico e do mitológico). *Ad infinitum*. Nas palavras do protagonista jagunço: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. In: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª edição, São Paulo: Nova Fronteira, 2005, p. 80.

³²⁷ PINHEIRO, M. S. Obra citada, p. 127/128.

desmascaramento simultâneos quanto na estrutura do desfile como tal, aquele painel boschiano.^{328 329}

Vemos aqui a materialização do entendimento de Warat de que “na visão carnavalesca do mundo o homem consegue rir (subversivamente) de sua própria infelicidade.”³³⁰ Além disso, ocorre a “transgressão dos limites e das censuras instituídas”³³¹, pois a proibição legal da exibição do Cristo mendigo não prejudicou a apresentação da escola, ao contrário, tornou-se parte do espetáculo, injetando no desfile da Beija Flor ainda mais força (pode-se dizer que o Cristo coberto apareceu / significou mais que se tivesse desfilado exposto).

Ratos e Urubus, pelo conjunto da obra (o que inclui o fato dele não ter sido um desfile campeão³³²), é o melhor representante do gênero, mas há, no carnaval do Rio de Janeiro, uma linha de enredos e sambas de forte crítica social, a qual exemplifica o entendimento waratiano de que a visão carnavalesca de mundo está atrelada ao riso subversivo proveniente da própria infelicidade. As pessoas dançam a cantar os seus direitos violados e as mazelas de que são vítimas, denunciando-os de uma forma deveras paradoxal – afinal, o momento é de alegria. A leitura dos três sambas expostos a seguir, cada um de uma das três últimas décadas do nosso tempo, expostos em ordem crescente, enriquece o enunciado:

³²⁸ PINHEIRO, M. S. Idem, p. 130.

³²⁹ A utilização do adjetivo “boschiano” é perfeita, pois João Trinta é obcecado pelo referido pintor. No ano 2000, no desfile concebido para a Unidos do Viradouro, cujo enredo era *Brasil: visões de paraísos e infernos*, inspirado em Sérgio Buarque de Holanda, o abre-alas representava o *Jardim das Delícias* e a segunda alegoria o *Inferno*, com direito a castigos dantescos. Em 2004, na Acadêmicos do Grande Rio, com o controvertido enredo *Vamos vestir a camisinha, meu amor!*, João voltou a abrir o desfile com *O Jardim das Delícias*. A iconografia de Bosch é uma constante na obra do artista maranhense.

³³⁰ WARAT, L. A. Obra citada, p. 85.

³³¹ WARAT, L. A. Idem, ibidem.

³³² Em 1989, a Beija-Flor ficou em segundo lugar, atrás da Imperatriz Leopoldinense, do carnavalesco Max Lopes, cujo enredo sobre o centenário da Proclamação da República (*Liberdade, liberdade... abre as asas sobre nós!*) foi materializado em um desfile incontestavelmente belo, mas tradicionalíssimo. Naquele ano, campeã e vice-campeã terminaram a apuração com o mesmo número de pontos; havia, porém, uma regra para desempate, a qual considerava as notas baixas descartadas (dos três jurados escolhidos para cada quesito, somente as duas notas mais altas eram computadas, utilizando-se o montante de notas descartadas apenas no caso de desempate). A Beija-Flor perdeu o campeonato devido a uma polêmica nota 9 (nove), dada por um jurado de samba-enredo que julgou o refrão de cabeça (a saudação a Exu que abre este trabalho) “sem sentido”, deslocado do restante da letra do samba – um erro de julgamento injustificável, pois os exus são as entidades mais saudadas pelo povo da rua.

Unidos da Tijuca - 1988

Templo do Absurdo – Bar Brasil

Beto do Pandeiro, Nêgo, Vaguinho,
Monteiro, Ivar Silva e Carlos do Pagode

Brasil ... Bar Brasil!
Berço das grandes resoluções
Pra quem se queixa que dá um duro danado
E é mal remunerado
Pro revoltado com as broncas do patrão;
Ai, quem me dera se eu fosse um marajá...
Ganhasse a vida sem precisar trabalhar!
Mas acontece que é só a minoria
Que desfruta a mordomia nessa tal democracia.

Apertaram o gatilho num salário baleado;
Outra piada depois desse tal Cruzado!

E segue o tormento,
Congelaumentos... é o preço da alimentação
(que confusão!);
O medo de sair, ser assaltado;
E o plano mal traçado,
A bomba que estourou em nossas mãos!
As brigas com a patroa em casa
E o time que só faz perder...
Não dá pra segurar, já chega de sofrer
Quero poder bebemorar!
(Eta papo pra rolar...)

Eta papo pra rolar!

No templo do debate popular
Pobres e ricos falam da dívida externa,
Dos problemas dessa terra
E se perguntam: onde a coisa vai parar?

Império Serrano – 1996

Verás que um filho teu não foge à luta!

Aluísio Machado, Lula, Beto Pernarda,
Arlindo Cruz e Índio do Império

O povo diz amém
É porque tem
Um ser de luz a iluminar;
Um moderno Dom Quixote,
Com mente forte, vem nos guiar;
Um filho do verde esperança
Não foge à luta; vem lutar!
Então verás um dia
O cidadão e a real cidadania;

Quero ter a minha terra ô ô ô
Meu pedacinho de chão, meu quinhão!
Isso nunca foi segredo:
Quem é pobre tá com fome,
Quem é rico tá com medo!

Vou dizer ...
Quem tem muito, quer ter mais,
Tanto faz se estragar:

Joga lixo no chão, tem Bugica pra catar;
 Senhor, despertai a consciência!
 É preciso igualdade;
 O ser humano tem que ter dignidade!
 Morte em vida, triste sina,
 Pra gente chega de viver a Severina!
 (Olha a receita!)
 Junte um sorriso meu, um abraço teu,
 Vamos temperar;
 Uma porção de fé, sei que vai dar pé,
 Não vai desandar;
 Amasse o que é ruim, e a massa enfim
 Vai se libertar!
 Sirva um prato cheio de amor
 Pro Brasil se alimentar!

Eu me embalei pra te embalar
 No balancê, balancear; vem na folia!
 (vem, vem, vem!)
 Chegou a hora de mudar:
 O meu Império vem cobrar democracia!

Beija-Flor de Nilópolis – 2003

O povo conta a sua história: saco vazio não para em pé;
 a mão que faz a guerra, faz a paz.

Betinho, JC Coelho, Ribeirinho, Glyvaldo,
 Luis, Manoel, Serginho e Vinicius

Luz, divina luz que me conduz
 Clareia meu caminhar, clareia!

Nas veredas da verdade, cadê a felicidade?
Aportei num santuário de ambição;

E o índio muito forte resistiu,
À tortura implacável assistiu,
Enquanto o negro cantava a saudade
Da terra-mãe de liberdade!

Na França é tomada a Bastilha,
O povo mostra a indignação,
Revoltado com o diabo
Que amassou o nosso pão;

Grito forte de Palmares... Zumbi!
Herói da Inconfidência... Tiradentes!
Nas caatingas do Nordeste... Lampião!
Todos lutaram contra a força da opressão!

Nasce então
Poderosa guerreira
E desenvolve seu trabalho social;
Cultura aos pobres, abrigou maltrapilhos,
Fraternidade, de modo geral!
Brava gente sofrida da Baixada
Soltando a voz no planeta carnaval!
(Eu quero!)
Eu quero liberdade, dignidade e união!
Fui lata, hoje sou prata,
Lixo - ouro da região;
Chega de ganhar tão pouco,
Tô no sufoco, vou desabafar!
Pare com essa ganância, pois a tolerância
Pode se acabar!

Oh! Meu Brasil!
 Overdose de amor nos traz!
 Se espelha na família Beija-Flor,
 Lutando eternamente pela paz!

O primeiro samba, que embalou o carnaval tijucano de 1988, eleva o bar, o popular boteco, o balcão e o chão da birosca à categoria de Templo, lugar onde o povo sofredor bebemora e ri da própria desgraça³³³. O Brasil de Sarney, recém saído da sangrenta ditadura militar, enfrentava os pecados provenientes do falso “Milagre Econômico” numa verdadeira cruzada contra a instabilidade financeira. Enquanto na esquadrinhada Brasília os políticos debatiam os rumos da nação, nos bares dos quatro cantos do país as pessoas, aos trancos e barrancos, expressavam indignação, medo, frustração: e agora, José? O samba, nesse quadro, pode ser entendido como válvula de escape; trata-se de uma crítica social com sabor gelado de cerveja³³⁴.

O samba da Império Serrano tem outro foco: é uma homenagem ao sociólogo Herbert José de Sousa, o Betinho, falecido em 1997. Betinho, *o irmão do Henfil* cantado em *O bêbado e a equilibrista*, clássico da MPB composto por João Bosco e Adir Blanc, dedicou-se a programas de ação social e combate à fome. O carnavalesco Ernesto Nascimento aproveitou o ensejo para expor em fantasias e alegorias uma poderosa crítica social, dedicando o primeiro setor às questões fundiárias, tão complicadas em nosso país de latifúndios³³⁵. A imagem do

³³³ Luis Alberto Warat, na sua Buenos Aires querida, eleva os cafés e, principalmente, os cabarés ao posto de espaços transdisciplinares de cultivo da pluralidade, onde brotam viscerais reflexões jurídicas. Se ele fosse carioca, provavelmente a Lapa seria o seu destino preferido.

³³⁴ Guilherme Studart fala que o botequim tem uma “função social”: promover o diálogo. Nos botecos, o “papo” é livre de censura, cobranças e pudores, reinando a pluralidade. Ver STUDART, Guilherme. *Rio Botequim*. 8ª Edição, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

³³⁵ Sobre a temática, recomendamos a leitura dos seguintes estudos: PINTO, Indira Liz Fazolo. Desobediência Civil como Direito Fundamental: a resistência do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem – Terra. *Anais da XI Jornada de Iniciação Científica da UFPR*. Curitiba: Centro Acadêmico Hugo Simas, n° 04, p. 31/51; LACERDA, Marina Basso. *O direito de resistência e a resistência do Direito: problematizando conflitos entre as ocupações de terras e os espaços jurídicos no Brasil contemporâneo*.

desfile, que se tornou uma das mais famosas imagens do carnaval de 1996, é a da ala dos sem-terra: centenas de brincantes, inclusive atores de renome, empunhando enxadas e foices e vestindo trajes de algodão cru, comoveram a avenida naquele início de noite de segunda-feira. Um soco no estômago das classes mais favorecidas.

Estômago que, segundo a Beija-Flor de Nilópolis, no desfile campeão de 2003, não pode ficar vazio. A escola teve a coragem de cantar a história da opressão sofrida pelo povo ao longo dos séculos, sem cortar imagens fortes. No setor da Revolução Francesa, *Sans-Culottes* e guilhotinas; no setor do Brasil contemporâneo, a reinvenção das roupas pobres de João Trinta: como em 1989, mendigos nilopolitanos sambavam em frente a uma alegoria que trazia, na parte dianteira, um amontoado de lixo (havia, inclusive, um chafariz, como no último carro de *Ratos e Urubus*). O espaço cênico concebido pela comissão de carnavalescos também fazia referências à chacina da Candelária, ocorrida em 23 de julho de 1993, e à criminalidade urbana em geral – algumas composições, penduradas em grades de cadeias (ou seriam condomínios fechados?), seguravam metralhadoras. A mensagem do desfile, cujo encerramento foi um enterro à la Portinari, era perfurante: se os homens não viverem dignamente, se os direitos fundamentais a que qualquer ser humano tem direito não forem efetivados; se a ganância desenfreada continuar a mover o mundo, a paciência pode acabar: a violência estatal tende a gerar mais e mais violência, numa guerra sem fim.

As análises acima mostram que a essência da carnavalização continua viva, balançando as estruturas sociais, no contexto do samba carioca³³⁶. Pois bem: em *A Rua Grita Dionísio!*, obra de 2010, Warat aprofunda as reflexões acerca da surrealista proposta de carnavalizar o Direito. Reencontramos a justificativa (já

Curitiba, 2007, 104 f. Monografia de conclusão de curso – Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná.

³³⁶ Merecem destaque, ainda, alguns dos belos e cada vez mais raros sambas de enredo com características de crônica, numa tradição que nos leva ao começo do século passado, para as bandas de Vila Isabel, quando um certo Noel de Medeiros Rosa conversava pelos botequins e aprontava das suas notas. Recomenda-se a audição do samba que a Em Cima da Hora, escola do bairro de Cavalcante, cantou em 1984, composto por Guará e Jorginho das Rosas. Os versos narram o enredo 33, *Destino D. Pedro II*, dos carnavalescos José Leonídio e Regina Celi, com uma poeticidade triste; é descrita uma viagem suburbana, espremida num vagão de trem, de Japeri à Central do Brasil. A abertura expressa a máxima da carnavalização: “vamos sublimar em poesia / a razão do dia a dia / pra ganhar o pão / acordar de manhã cedo / caminhar pra estação / e chegar lá em D. Pedro a tempo de bater cartão”. Comovente.

mencionada neste trabalho) de que o processo carnavalizante é necessário porque é importante “que seja elaborada outra concepção do Direito, longe do normativismo.”³³⁷ O autor explicita o seu desconforto para com a linguagem “daqueles que teorizam sobre a argumentação, a hermenêutica ou a interpretação das leis”³³⁸, a qual é, na visão dele e na visão do autor deste ensaio igualmente, “submetida com demasiada facilidade a imperativos moralizadores ou de verdade, que evacuam qualquer noção de ficção.”³³⁹ Há, segundo Warat, um excesso de pretensa “intelectualidade”, a qual, no meio jurídico, insiste em se travestir de armadura (ou ternos alinhados), ocorrendo um tipo de blindagem simbólica contra “qualquer aproximação interpretativa ou reflexão filosófica.”³⁴⁰ Mais um ponto de aproximação entre Warat e João Trinta, para quem, e eis a mais conhecida máxima do Rei do Carnaval, “o povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual.”³⁴¹ João, amigo do avesso, ataca os intelectuais descompromissados com o engajamento político que serve às mudanças sociais em favor dos excluídos e os julga, não sem causar grande rebuliço, amantes do lixo.

Warat também reflete acerca do lixo. Dialogando com Ernest Hemingway, para quem os bons escritores deveriam ter internalizado um infalível detector de lixo, o filósofo diz que vivemos uma permanente luta “contra uma cultura que nos impõe a veneração do lixo (...)”³⁴². Ele chama de lixo os saberes que alienam e entende a contestação surrealista (logo, a carnavalização) enquanto possibilidade de detectar o lixo, desintoxicando / desalienando a nossa mentalidade. Nos termos dele:

O lixo também se venera quando consumimos erudição, ou quando carregamos nossa mente com uma enciclopédia de informações obsoletas, ou de ideias altamente resistentes às mudanças. O lixo é toda a informação que não permite ter vínculos e uma vida de melhor qualidade. Enfim, o lixo é tudo aquilo que nos conduz para a entropia (a tendência de todo sistema natural, humano, para sua deterioração, para a redução ao

³³⁷ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 58.

³³⁸ WARAT, L. A. *Idem*, p. 71.

³³⁹ WARAT, L. A. *Idem*, *ibidem*.

³⁴⁰ WARAT, L. A. *Idem*, p. 55.

³⁴¹ Frase extraída de GOMES, F.; VILLARES, S. *Obra citada*, p. 52.

³⁴² WARAT, L. A. *A Pedagogia do Novo. In: WARAT, L. A. Epistemologia e Ensino do Direito: O sonho acabou. Volume II. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004, p. 436/437.*

caos e à inutilidade). (...) O senso comum teórico de base normativista também é um lixo venerável.³⁴³

Tanto Warat como João Trinta preferem a sensibilidade, a ficção, o gozo, a poesia e o prazer ao tecnicismo esterilizante e à intelectualidade unívoca – que na rebelde visão deles nada mais são que lixo. Eles (e Carroll, é claro!) valorizam o contraste, as polaridades, as ambiguidades próprias do signo linguístico e de qualquer símbolo existente. Para Warat, “o simbólico sempre nos escapa, apresenta uma vagueza, uma ambiguidade, variações conotativas, indeterminações de sentido, texturas abertas de caráter psíquico.”³⁴⁴ Tais características não ficam restritas ao linguístico, mas estão trançadas aos territórios desconhecidos da identidade humana. E é justamente nos espaços de imprecisão (nos vãos, nas brechas) que “se instala o poético, o metafórico e se impossibilita a determinação da verdade.”³⁴⁵

A proposta carnavalizante do filósofo do Direito, portanto, transborda: ele transcende o carnaval das letras e não poupa elogios ao carnaval das ruas, ruas que gritam *Dionísio!*, ruas que são metáforas da nossa vivência nômade. Warat exalta o carnaval enquanto festejo popular sem passarelas, espetáculo em que “não existe separações entre atores e espectadores. Todos convergem, no ato carnavalesco, exercitando o plural da fantasia.”³⁴⁶ Ora, então não é este trabalho uma contradição performativa? Se Warat exalta um carnaval sem passarelas e esse ensaio foi pensando na forma de um desfile de escola de samba... não há uma flagrante incoerência? Não, e eis o profano milagre do carnaval.

A resposta é *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia!*

O desfile que João Trinta orquestrou em 1989 (mesmo com o Cristo encoberto!) operou um grande pequeno milagre: mais ou menos na metade da apresentação da Beija-Flor, enquanto os comentaristas da TV Manchete cuspiam críticas aos organizadores dos desfiles, os quais proibiam que os portões da Avenida fossem abertos ao grande público inclusive quando as arquibancadas (a

³⁴³ WARAT, L. A. Idem, p. 437.

³⁴⁴ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 73.

³⁴⁵ WARAT, L. A. Idem, ibidem.

³⁴⁶ WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*, p. 75.

Beija-Flor foi a última escola a desfilar) já estivessem relativamente vazias, os grandes portões da Marquês de Sapucaí foram abertos e a massa que até então se espremia no canal do mangue, ansiosa para ver alguns pedaços dos desfiles, invadiu as arquibancadas que há pouco eram ocupadas por turistas endinheirados. O “luxo” se tornou “lixo” também nas arquibancadas do sambódromo: o avesso do avesso. O carnaval de João Trinta transbordou e carnavalizou o próprio desfile das escolas de samba, quebrando as blindagens impostas pela organização do evento (o qual está cada vez mais caro, elitizado, distante das suas origens populares). Joãozinho, que na sinopse do enredo inverteu corajosamente a geografia do nosso país, estava carnavalizando o carnaval, o Rio, o Brasil, o mundo, o Direito – e sabia disso.

Nas palavras dele:

Este enredo é um protesto. Protesto contra esta grande maldade que estão fazendo com nossa terra, com nossa gente, com nosso Brasil. Este país tem, na sua geografia, a forma de um grande coração. Invertido e desequilibrado, de cabeça para baixo, mostra os contornos de uma grande bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira nos seus intestinos para ser expelida (...) ³⁴⁷

É por essas e outras que Luis Alberto Warat afirma:

Toda la influencia afro en la cultura brasileira es consecuencia de procesos de mediación cultural. Las escuelas de samba son otro ejemplo, en donde individuos mas letrados o de poder adquisitivo superior tiene que negociar y también adecuarse a valores y características de camadas populares. Los carnavalescos de esas escuelas son claramente mediadores. (...) Por medio de estos procesos de mediación cultural fronteras son levantadas o flexibilizadas transformando preconceptos y patrones tradicionales de relacionarse. ³⁴⁸

³⁴⁷TRINTA, Joãozinho. Sinopse de *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia!* In: GOMES, F.; VILLARES, S. Obra citada, p. 151.

³⁴⁸Toda a influência africana na cultura brasileira é consequência de processos de mediação cultural. As escolas de samba são outro exemplo, nas quais indivíduos mais letrados e de maior poder aquisitivo têm que negociar e também se adequar a valores e características das camadas populares. Os carnavalescos dessas escolas são claramente mediadores. Por meio desses processos de mediação cultural fronteiras são transpostas e flexibilizadas, transformando preconceitos e padrões tradicionais de relacionamento. In: WARAT, L. A. Mediación, Derecho, Ciudadanía, Ética y Autonomía em el Humanismo de la Alteridad:

Não é equivocado dizer que a vivência no Brasil foi uma das peças-chave para que Warat desenvolvesse a sua teoria carnavalizante. Ele mesmo reconhece isso ao dizer que *“los brasileiros me contagiaron de surrealismo, de política, de gestos de sensualidad hasta entonces extrañas para mi. Ráfagas de zamba y carnaval me permitieron escuchar a Bakhtin como nunca me permití leerlo en Buenos Aires.”*³⁴⁹ O carnaval brasileiro afetou Warat, para quem, em última análise, “a humanização do Direito passa por uma redefinição de uma visão simplista e mítica, substituindo-a pelo reinado de uma complexidade vivencial do homem, em uma totalidade de ações integrada ao complexo vivencial de suas emoções.”³⁵⁰ Deve-se descoroar o Direito mandão, colocando no seu lugar um outro paradigma, plurívoco, aberto, cidadão, humanizado, compromissado com as transformações sociais.

A tarefa, não é demais repetir, não é fácil; o inverso: é tão difícil quanto empurrar um carro alegórico cujo eixo quebra na curva da Concentração, empacando a Harmonia e a Evolução da escola. Em maio de 2000, quando o *Manifesto do Surrealismo Jurídico* tinha pouco mais de dez anos, Warat já demonstrava certo ceticismo:

É difícil fazer a perspectiva dos próximos vinte anos. Ninguém sabe se tudo arderá, se brotarão as flores da terra queimada ou se continuará o deserto, esse inferno frio que temos com combustível dos genocídios sucessivos. Não se pode dizer qual será o destino do Surrealismo (...).³⁵¹

Ratos e urubus podem, efetivamente, largar as fantasias? O carnaval de 1989 acabou e o povão continuou parcialmente excluído da festança da Sapucaí (nunca mais os portões se abriram daquela maneira catártica). As desigualdades

Notas algo dispersas y varias veces modificadas, para provocar el dialogo em uma clase. In: WARAT, L. A. *Surfando na Pororoca*: O ofício do mediador, p. 375/376. Grifos do autor, tradução livre.

³⁴⁹ Os brasileiros me contagiaram de surrealismo, de política, de gestos sensuais até então estranhos para mim. Rajadas de samba e carnaval me permitiram escutar Bakhtin como nunca me permiti lê-lo em Buenos Aires. In: WARAT, L. A. Idem, p. 379. Tradução livre.

³⁵⁰ WARAT, L. A. A Desconstrução da Razão Abstrata e o Outro Pensar: Os Arquivistas Utópicos. In: WARAT, L. A. Obra citada, p. 304.

³⁵¹ WARAT, L. A. A Pedagogia do Novo, p. 411.

sociais permanecem, novas Rainhas de Copas surgem por aí, decapitando sem qualquer pudor. A sede de sangue fascista também não foi de todo suplantada: a recente ocupação da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão, na zona norte do Rio de Janeiro, provocou, principalmente na internet, ondas de manifestações preconceituosas, com direito a discursos a favor de higienização social, limpeza étnica, instituição de pena de morte, criminalização máxima e demais atrocidades. Os Direitos Humanos, percebe-se, comumente se convertem em saco de pancada. A bateria para, o tarol mantém a marcação: será que a esperança é mesmo um urubu pintado de verde, como sentencia Mário Quintana? Não, esse desfile não pode terminar em tom pessimista. É possível encontrar um terceiro tom, a que chamamos aurora. Uma flor pode brotar do asfalto, ainda que sem cor nem perfume. Volta a bateria, renovando a força dos desfilantes, sacudindo a multidão.

A despeito da real dificuldade, alvíssaras: o Surrealismo Jurídico continua espreitado aos vinte e dois anos (idade em que, geralmente, os jovens brasileiros deixam os bancos das faculdades de Direito, enternados). O próprio Warat recentemente se mostrou entusiasta dessa ideia, afirmando que hoje, em 2010, o Manifesto continua a ser o seu texto que mais incentiva os jovens a refletirem sobre os paradoxos do mundo jurídico³⁵². Se o normativismo fundado na razão moderna volta e meia se constitui em braço armado que desrespeita os Direitos Humanos, dobra a quadra um bloco disposto a defendê-los, deslo(u)cando o Direito sem medo de ser feliz. Warat exalta o advento de um novo paradigma, a transmodernidade, disposto a “desconstruir um pensamento ocidental que se negou a aceitar a presença das diferenças, em nome de um absolutismo logocêntrico.”³⁵³ Tal postura é adotada por jovens teóricos que se projetam a pensar a alteridade, o

³⁵² Em conversa com o autor e a orientadora deste trabalho, na sala dos professores da Universidade Federal do Paraná, em 07 de abril de 2009, Luis Alberto Warat disse que o *Manifesto do Surrealismo Jurídico* é o texto predileto da juventude waratiana porque exala emoção: trata-se de uma narrativa panfletária, a qual originou um movimento chamado *Cabaré Surrealista*, que consiste em reuniões para discussões de temas concernentes ao mundo jurídico em ambientes distantes (física e simbolicamente) das cortinas de veludo e do mármore das faculdades de Direito, como cafés, bares e bordéis. Warat disse gostar do encanto que o seu manifesto provoca, mas frisou que é preciso atualizá-lo, readaptando-o ao contexto de hoje e às novas demandas sociais que surgem a cada dia, sob o risco de o texto se tornar obsoleto, ridículo ou mesmo perigosamente profético.

³⁵³ WARAT, L. A. O ofício do mediador, p. 133.

pluralismo jurídico³⁵⁴, as matizes do Direito nessa época de tantas incertezas. Dandara dos Santos Damas Ribeiro e Thiago de Azevedo Pinheiro Hoshino, à luz das lições de Joaquín Herrera Flores, falam em um binômio: “resistir (à monocultura do saber) e inovar: duas palavras de (des) ordem.”³⁵⁵ Os autores propõem que sejam denunciados e desconstruídos os fundamentos tradicionais do direito monolítico para, num segundo momento, ocorrer o anúncio do *novo*, gerado na “efetiva emersão das subjetividades negadas, subjetividades que, dada a sua natureza de *multidão*, são portadoras inesgotáveis de um imperioso poder constituinte – como poder instituinte de direitos (...)”³⁵⁶ Após a desconstrução, dá-se a “reconstrução do discurso jurídico da perspectiva dos excluídos”³⁵⁷, ou seja: a inversão, consumação do rito carnavalesco.

Resta a convicção de que não se deve desanimar; ao contrário, é necessário, estrategicamente, transitar entre as fronteiras culturais mais distintas, pensando

a partir da *periferia* – tanto da periferia física quanto das periferias da razão, aquela tão filha destas. O Direito não tem de ser necessariamente a expressão do *establishment*, há muita juridicidade na experiência do excluído, estrangeiro do sistema.³⁵⁸

Joãosinho também não desanima: afastado do carnaval carioca, continua a sua militância, disparando, volta e meia, um limão de cheiro certo contra os problemas do Brasil e do mundo. Pela mão de Alice³⁵⁹, continuamos a caminhada.

João Trinta e Alice são mediadores, intérpretes, pontes. Passistas, ambos não se deixam amordaçar e sambam, provocativamente. João, ex-bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para quem a alegria não é uma ilusão, mas

³⁵⁴ Recomenda-se a leitura da obra *Pluralismo Jurídico: fundamentos de uma nova cultura no Direito*, de Antônio Carlos Wolkmer.

³⁵⁵ RIBEIRO, Dandara dos Santos Damas; HOSHINO, Thiago de Azevedo Pinheiro. Deslo(u)car o Direito: A Hermenêutica Diatópica nos Frontes do Colonialismo. *Anais da XI Jornada de Iniciação Científica da UFPR*. Curitiba: Centro Acadêmico Hugo Simas, n° 04, p. 20, 2009.

³⁵⁶ RIBEIRO, D. S. D.; HOSHINO, T. A. P. Idem, p. 20/21.

³⁵⁷ RIBEIRO, D. S. D.; HOSHINO, T. A. P. Idem, p. 21. É preciso destacar que os autores enfocam, especificamente, a questão indígena. Ao propormos o diálogo com Warat, expandimos a reflexão aos excluídos em geral.

³⁵⁸ RIBEIRO, D. S. D.; HOSHINO, T. A. P. Idem, p. 19.

³⁵⁹ *Pela Mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade* é o título de um livro de Boaventura de Sousa Santos, teórico português. A obra trata do processo de transição paradigmática das sociedades contemporâneas (em especial da sociedade portuguesa), apresentando possíveis caminhos a serem trilhados por nós, viatores do Direito.

um recurso, João dá as mãos a Alice e, juntos, eles bailam o seu eterno retorno. Warat observa, sorrindo contente. A síntese da atitude carnavalesca, o final do desfile: a Apoteose, comunhão popular, início do próximo carnaval. A alegria entre cinzas, como versou Drummond. Os restos da folia: o esplendor há pouco, o lixo agora, que no ano seguinte será novamente esplendor, e o comboio de corda continua a girar. O amanhã? *O que será o amanhã? Responda quem puder...* e alguém responde, feito sambinha, num barzinho de esquina, batucando em uma caixinha de fósforos:

Porque se chamava moço
 Também se chamava estrada
 Viagem de ventania
 Nem se lembra se olhou pra trás
 Ao primeiro passo, asso, asso
 Asso, asso, asso, asso, asso, asso
 Porque se chamavam homens
 Também se chamavam sonhos
 E sonhos não envelhecem
 Em meio a tantos gases lacrimogênicos
 Ficam calmos, calmos
 Calmos, calmos, calmos
 E lá se vai mais um dia
 E basta contar compasso
 E basta contar consigo
 Que a chama não tem pavio
 De tudo se faz canção
 E o coração na curva
 De um rio, rio, rio, rio, rio
 E lá se vai...
 E lá se vai...
 E o rio de asfalto e gente

Entorna pelas ladeiras
Entope o meio-fio
Esquina mais de um milhão
Quero ver então a gente, gente
Gente, gente, gente, gente, gente³⁶⁰

E o dia vai clarear.



³⁶⁰ Clube da Esquina II, composição de Lô Borges, Márcio Borges e Milton Nascimento.





Conclusão / Apoteose - O povo grita *Evoeh!*

“Toca fogo no rabo
de quem nada faz;
eu sou povo, me acabo
e não aguento mais!”

(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1990:
*Todo Mundo Nasceu Nu*³⁶¹).

No final da passarela, a multidão de sambistas, sambeiros e foliões festeiros, uns já despidos das fantasias, carregando as cangalhas (montes de plumas, penas, lantejoulas e tecidos baratos, veludo e palha, purpurina e confetes nas mãos, nos pés, nos cabelos suados), outros ainda fantasiados, pobres ou nobres, a multidão comemora mais um desfile, a festejar tristemente, em ciranda, um ciclo terminado³⁶². O Direito, ao menos nas linhas deste trabalho, foi carnavalizado; aos beijos, ainda baila com a Literatura. Enquanto isso, ali perto, Alice, descabelada, diz a Themis (profanada, as vestes sujas do sambar frenético), em despachado português-malandro:

-Se joga no povo, mulé!

E Warat ri de tudo isso, como riu, durante a sua fala na UFPR, em abril de 2009, quando foi interrompido por um telefone celular que, em pleno Salão Nobre, insistia em cantar Bob Marley³⁶³. Como numa sequência de alas a percorrer o

³⁶¹ Samba de enredo composto por Betinho, Jorginho, Bira e Aparecida.

³⁶² Rosa Magalhães assim descreve o final de um desfile: “As fantasias das Escolas de Samba, salvo raras exceções, como as da bateria e das baianas, são descartáveis. É a aplicação da arte efêmera mais verdadeira. É comum os desfilantes distribuírem parte de suas fantasias entre o público que os aplaude, e depois do carnaval podem-se ver restos de adereços e chapéus nos monturos de lixo, esperando para serem recolhidos. Já vi um gari catando lixo com um chapéu emplumado.” *In*: MAGALHÃES, R. Obra citada, p. 38 e 43.

³⁶³ O ocorrido se deu durante a apaixonada fala que o professor Luis Alberto Warat fez no Salão Nobre da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, na noite de 07 de abril de 2009, terça-feira, na abertura do evento *Ensino Jurídico e Reforma Curricular*, organizado pelo Centro Acadêmico Hugo Simas (CAHS), gestão *Horizontes – Para construir não há limites*. A mesa de abertura foi presidida pelo Professor Doutor José Antonio Peres Gediél, da UFPR, e contou ainda com a presença do Professor Doutor José Rodrigo Rodriguez, da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo. Dentre outras coisas, Warat disse que pouco adianta uma reforma curricular que não inclua na grade horária de uma faculdade de Direito matérias

asfalto, ou a sambar parada, na dispersão, nosso amigo desenha os contornos da Literatura carnavalizada e carnavalizadora por meio de uma lista de palavras: “neo-romantismo, polifonia, intertextualidade, sincretismo, diálogo, movimento, existência, espontâneo, imprevisto e vivenciado.”³⁶⁴ Temos aí o sumo do Surrealismo Jurídico, as palavras-chave deste ensaio/desfile e desfile/ensaio, capazes de abrir as portas de acesso ao mundo imaginário de Lewis Carroll e a outras paragens tão, mais ou menos inebriantes. Chaves, porém, que são desnecessárias para se chegar à verdade: *a porta da verdade estava aberta*, a exemplo da porta da lei. *Verdade*: palavra que vértebra cervical da espinha dorsal deste trabalho, pontuando a reflexão ora de maneira sutil ora escancaradamente, presente do começo ao fim, enfim. E há uma razão de ser: não nos esqueçamos de que falamos do avesso do avesso; a menina que desconstrói verdades em um lugar (não-lugar?) chamado *Wonderland* carrega em seu próprio nome a essência grega de *verdade*: *Alice* é uma variante de *Alethia*, a *aletheia* (ἀ-λήθεια) grega.

Convergem, em nossa tradição ocidental, três conceitos-chave da ideia de *verdade*: *emunah*, *aletheia* e *veritas*. *Emunah* é um conceito de verdade hebraico, ligado à noção de *brit*, o pacto sagrado do povo hebreu simbolizado pela circuncisão. Trata-se de um conceito de *verdade* que nos remete à sagrada aliança entre o povo e Deus, cujo nome é tão sagrado que não pode ser pronunciado. *Emunah* é uma *verdade revelada*, ou seja, proveniente do voluntarismo divino. Tal conceito foi apropriado pelo cristianismo, quando a máxima “eu sou o caminho, a verdade e a vida” passou a representar o filho de Deus, Jesus Cristo, o Messias, o Salvador. Diferentemente é a ideia de *aletheia*, grega. Para os gregos clássicos, a

essencialmente ligadas às emoções humanas (*Amor, Morte, Amizade*, etc.). O professor lembrou Darcy Ribeiro (que dá nome ao sambódromo carioca, a *Passarela Professor Darcy Ribeiro*, pois foi quem idealizou o espaço projetado por Niemeyer), que, durante a construção da Universidade de Brasília, defendeu a criação de um *beijódromo*, visando a socialização dos estudantes. Bonachão, afirmou que muitas das disciplinas tradicionais, baseadas na ciência jurídica (um “esqueleto que não se sustenta na prática cotidiana”), devem ser jogadas no lixo, pois são trabalhadas de maneira estéril, acrílica; arrematou a polêmica em torno do assunto principal (reforma curricular) quando disse estar ficando um sujeito “anarco-hedonista” que enxerga o modelo tradicional de ensino como algo alienante e tremendamente tóxico. “Estou mais perto da loucura dionisiaca que do normativismo”, garantiu. O final da fala ganhou caráter político mais enternecido: Warat parafraseou Che Guevara ao dizer que é preciso olhar para a alteridade sem perder a ternura, aprendendo a se metamorfosear. O professor também exaltou o papel desempenhado pelas Universidades Populares e pelos movimentos sociais.

³⁶⁴ WARAT, L. A. A Ciência Jurídica e Seus Dois Maridos. In: WARAT, L. A. *Territórios Desconhecidos*. P. 147.

verdade é conhecida a partir do homem, e não algo revelado por um Deus supremo. Assim, o sujeito cognoscente pode ter acesso a verdades, basta refletir a respeito, por meio de um exercício intelectual indutivo. *Aletheia* é um dos vértices do triângulo *Aletheia - Phronesis – Eudaimonia*, ou seja, verdade, harmonia e sabedoria. A verdade está unida, necessariamente, à sabedoria, ao conhecimento humano, e à harmonia da sociedade e do próprio sujeito. *Veritas*, por fim, é um conceito de verdade latino que muito influencia o direito brasileiro: é a verdade que precisa ser provada, não bastando a investigação intelectual, a subjetividade. Ela se prende aos relatos, aos fatos, às provas concretas, à materialidade.

Martin Heidegger investigou a *aletheia*, começando por questionar a aventura de correr atrás de determinados conceitos-coelhos, a qual envolve, Alice que o diga!, mergulhos profundos em mundos desconhecidos:

Questionamos a questão da essência da verdade. Isso significa, primeiro: queremos sondar o que é, pois, a verdade “em geral”, em que “consiste propriamente” algo assim. Este questionamento da *essência* da verdade é de fato um empreendimento evidentemente “profundo” e que significa refletir sobre a essência do próprio perigo, discutir amplamente o conceito geral de perigo – e esquecer os perigos reais, não estar à altura de vencê-los. Para que realizar considerações profundas sobre a honra, elaborar com cuidado o conceito geral de honra e agir desonradamente? E do mesmo modo: correr atrás da essência da verdade, discutir sobre a estrutura e o conteúdo do conceito de verdade –, ao mesmo tempo, desconhecer e descuidar-se do que é verdadeiro. Não será um esforço altamente insidioso: meditar sobre a essência das coisas, pensando correr atrás de conceitos – e se esquivar às coisas elas mesmas? Sob a aparência de profundidade, desviar-se da realidade?³⁶⁵

Ora, o sonho de Alice é dionisíaco: ela está no limiar, vigilante, entre o real e o abstrato. Ao despencarmos nos buracos epistemológicos, devemos manter a mesma postura vigilante. Heidegger pulou, consciente de que “este abismo curioso do questionamento, que agora se torna visível, é sempre um sinal inconfundível de que estamos investigando algo *primeiro e último*.”³⁶⁶ *Olha a aporia aí, gente!* – grita Neguinho da Beija-Flor, do alto do carro de som.

³⁶⁵ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade*. 1. A questão fundamental da filosofia. 2. Da essência da verdade. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 97.

³⁶⁶ HEIDEGGER, M. Idem, p. 109.

O filósofo alemão revela que a palavra grega para o que chamamos *verdade*, ἀλήθεια, pode ser traduzida como *descobrimento*. Trata-se da junção de *ἀ*, negação (não), e *λήθεια*, ocultamento, encobrimento. É o não-esquecimento, o desvelamento, o descobrimento. *Verdade e realidade* num mesmo conceito: algo é considerado real e verdadeiro quando é desencoberto. A verdade não é a fantasia utilizada pelo brincante: a fantasia é a ilusão, *pra tudo se acabar na quarta-feira*.

*Carnaval... doce ilusão! Dê-me um pouco de magia, de perfume, fantasia, e também de sedução... Quero sentir nas asas do infinito minha imaginação...*³⁶⁷

Algumas interrogações despertam: quando utilizamos a ideia de verdade? Quando classificamos algo como verdadeiro? Ora, quando percebemos uma determinada correção: *isso é correto - isso é verdadeiro*. Heidegger explica, voltando a Aristóteles, que “a caracterização da verdade como correção desloca a verdade para a sentença”³⁶⁸, ou seja, há uma conexão essencial entre *ser* e *verdade*, que, “de cabeça para baixo”, do avesso, nada mais é que a percepção de que “o ser verdadeiro da sentença, ao mesmo tempo, é e decide sobre o ser das coisas. O sentido do sendo, do que é e está sendo, não é senão o ser verdadeiro, a verdade das sentenças que dele valem.”³⁶⁹ E paremos por aqui. O buraco é mais embaixo, o buraco é muito fundo.

Para Warat, o termo *verdade* é um osso de dinossauro. Ele explica:

O termo *verdade* sempre me molestou bastante. Isso devido a meu desconforto no modo em que ele foi usado nos diferentes contextos em que pretendeu ser cientificamente significativo (principalmente nas áreas das chamadas Ciências Sociais). Agora posso até empregá-lo com relativa tranquilidade, principalmente devido a que o meu entendimento sobre o sentido da *verdade* me reconforta com o uso de expressão. Entendo por *verdade*, no momento, a expressão, muitas vezes abreviada, das complexidades do mundo (dentro de determinado campo de interrogação) assim, como um caminho de fuga dos saberes da alienação.³⁷⁰

³⁶⁷ G.R.E.S. Império Serrano, 1965: *Os Cinco Bailes da História do Rio*. Samba de enredo composto por Silas de Oliveira, Dona Ivone Lara e Bacalhau.

³⁶⁸ HEIDEGGER, M. Idem, p. 134.

³⁶⁹ HEIDEGGER, M. Idem, ibidem.

³⁷⁰ WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!*, p. 26/27.

Warat observa que a palavra *verdade* pode ser perigosamente utilizada para legitimar discursos esterilizantes. O entendimento por ele professado, porém, tem origem na visão heideggeriana, sendo a sua *verdade* utilizável para desalienar as pessoas, despertando-as, envolvendo-as com os fios da criticidade.

Alice, Ariadne a seu modo, é um constante desvelar; no mundo de fantasias colorido por Lewis Carroll, a garotinha curiosa se despe das suas fantasias infantis e enfrenta, corajosamente, os desafios impostos pela sua travessia. Desafios como o atemporal questionamento do *ser*; *To be, or not to be, that is the question*:

The Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence: at last the Caterpillar took the hookah out its mouth, and addressed her in a languid, sleepy voice.

Who are you? said the Caterpillar.

*This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, “I – I hardly know, Sir, just as present – at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.”*³⁷¹

Alice mudou ao longo da sua travessia, do seu passeio, do seu desfile. Alice desvelou e foi desvelada: mergulhou em si mesma e investigou o mundo, transmigrou, como fazem as lagartas, que simbolizam a transmigração devido “à maneira pela qual passam de uma folha à outra, e do estado de larva aos de crisálida e borboleta, assim como a vida passa de uma manifestação corporal a outra.”³⁷² No jogo de avessos, difícil determinar o que *é* e o que *não é*: um baile de máscaras. Riobaldianamente, usando um dos mais expressivos *leitmotifs* de *Grande Sertão: Veredas*, melhor é dizer que “*Tudo é e não é*”. Tanto é assim que,

³⁷¹ A Lagarta e Alice se olharam por algum tempo em silêncio. Por fim, a Lagarta tirou o narguilé da boca e disse, dirigindo-se a Alice com uma voz calma e sonolenta: “Quem é você?”/ Não foi um modo muito encorajador de começar a conversa. Alice respondeu, um pouco acanhada: / “Eu... Eu neste momento não sei muito bem, Senhor... Pelo menos, quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era, mas acho que depois mudei várias vezes...” *In*: CARROLL, L. Obra citada, p. 40/41. Tradução de Nicolau Sevcenko (p. 53).

³⁷² CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Lagarta. *In*: Obra citada, p. 532.

ao apresentar o delirante enredo que trouxe a personagem ao Brasil, João Trinta diz:

“Entre o sonho e a realidade, deixando correr a imaginação. Alice é feita de coragem e poesia. Alice representa a nossa alma, nosso espírito, nossa vontade, nossos desejos, dúvidas e inquietações. Mas o seu grande valor é que ela, uma menina, não tem medo. Por isso seguiu atrás do coelhinho malandro vestido de verde e amarelo, que somos todos nós.

Olhando o relógio que marca apressadamente os séculos, ele dava no pé, dizendo: estou com pressa, muita pressa. Será que falava do Brasil? O ano 2000 está aí e nós estamos muito atrasados, bastante atrasados. E lá vai Alice atrás do coelho tagarela. Entra na toca do malandrinho e cai no abismo. É o Brasil mesmo.

A caída é longa. Tudo vai para o fundo do poço. No final, Alice chega num grande salão com muitas portas fechadas, outras sem fechaduras, outras abertas sem levar a lugar nenhum. Só não é um beco sem saída porque existe uma portinha bem pequenina, a menor de todas, mostrando um lindo jardim, princípio de floresta, nossa natureza - a Mãe Terra.

Mas a porta é estreita. Alice toma um licor, diminui demais e esquece de apanhar a chave de ouro na mesa de cristal. Come um pudim e cresce, ficando gigante. Desespera-se e começa a chorar, afogando-se em suas próprias lágrimas. Igualzinho como acontece conosco.

E aí aparece o Don Lagarta que pergunta: quem é você? Alice brasileira e nós brasileiros não sabemos responder.

Já perdemos nossas identidades, nossas caras. E o Don Lagarta dá a grande lição de sua evolução. Transforma-se em deslumbrante borboleta. Manda Alice e todos nós seguirmos em frente, em busca de nossos caminhos, enfrentando desafios, descobrindo horizontes, acumulando experiências, e atravessando espelhos conflitantes, para ganhar, finalmente, a grande partida de xadrez da vida.”³⁷³

³⁷³TRINTA, Joãozinho. Sinopse de *Alice no Brasil das Maravilhas*. In: GOMES, F.; VILLARES, S. Obra citada, p. 165/166.

A menina vive fantásticas aventuras e retorna, ao final, a um estado de aparente normalidade. A exemplo do jagunço de Rosa, que “desapodera” após a morte de Diadorim e Hermógenes, Alice cumpre a sua travessia iniciática (ainda que não no plano da realidade) e descobre um *EU profundo* e *outros EUS*. Ela encontra o seu avesso, numa dança de ser e não-ser, dialética essencialmente simbólica que revela um ser humano em conflito consigo mesmo e com o mundo ao seu redor, universal, arquetípico. Sim, deve existir quem afirme que, a rigor, a obra de Carroll não é um *romance de educação espiritual* (*Erziehungsroman*), pensando na classificação de Goethe³⁷⁴, sob a alegação de que nas aventuras de Alice não há tamanha complexidade (do que discordamos). Mas não pensemos em rotulações (pela segunda e última vez!) – a não ser nas rotulações de Warhol, nas suas latas de sopa contraditórias; nelas pensemos. O que não nos parece imprudente é afirmar que *Alice's Adventures in Wonderland* tem por modelo remoto o mito das grandes iniciações da Antiguidade e expressa um deslocamento do *EU* para a esfera de uma superconsciência, um *NÃO – EU*, um *EU* às avessas.

Não estranhamente, depois de tantas inversões, desmascarares e decapitações, as interrogações continuam vivas: *Nas veredas da verdade, cadê a felicidade?*

Pois bem, castíssimo (ou não tão castíssimo) leitor que nos acompanhou, braços dados ou não, sambando e cantando e jogando e waratianamente se embriagando até este momento derradeiro (as luzes do palco se apagam): se o real

³⁷⁴ Johann Wolfgang von Goethe teorizou sobre dois tipos de romance: o *romance de aprendizagem ou formação* (*Bildungsroman*), cujas intenções são retratar e analisar o desenvolvimento (físico, psicológico, sociológico, etc.) de uma determinada personagem (ou de algumas personagens) em uma sociedade específica (na literatura brasileira, é o caso de *Menino de Engenho*, romance de formação escrito por José Lins do Rego, cujo objetivo era retratar e analisar a formação da personalidade do garoto Carlinhos, no contexto da sociedade do Nordeste açucareiro); e o *romance de educação espiritual* (*Erziehungsroman*), a exemplo de *Grande Sertão: Veredas*, cuja intenção é investigar processos teogônicos, a construção de mitologias e as jornadas míticas de personagens em constante aprendizagem simbólica, em conflitos profundos com o mundo e consigo mesmos, romances que investigam a alma humana em suas transformações. As “questões fáusticas”, plantadas na literatura mundial pelo célebre escritor romântico alemão, também são bons exemplos que servem para ilustrar a *educação espiritual*. Para maiores informações, ver: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ª edição: São Paulo, Editora Global, 2004. V. 5, p. 481.

não está na saída nem na chegada, mas no meio do caminho³⁷⁵ (onde também pode ter uma pedra, é fato! – as retinas do autor, apesar de fatigadas, não se esquecem disso), este desfile que misturou Direito, Literatura, Surrealismo, Desconstrutivismo, muitos *ismos* nas veredas carnavalescas de *Wonderland*, este desfile à la João Trinta se propõe a ser uma pequena promessa de alegria - e não termina. *The show must go on*, vamos em frente! (as luzes do palco novamente acendem). Vai começar mais um carnaval, ouça o batuque! Prepare fantasia, confetes e serpentinas. *Evoeh!*, grita o povo. Tome a avenida!

Evoeh!

(pausa)

TUM – tum – TUM – tum - TUM – tum – TUM - tum...

- E então? Você vem?

³⁷⁵ “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. In: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª edição, São Paulo: Nova Fronteira, 2005, p 80.







MÃOS DADAS

Carlos Drummond de Andrade

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

PRA TUDO SE ACABAR NA QUARTA-FEIRA

Martinho da Vila

A grande paixão
que foi inspiração
do poeta é o enredo
que emociona a Velha-Guarda
lá na Comissão de Frente
como a diretoria;
Glória a quem trabalha o ano inteiro
em mutirão:
são escultores, são pintores, bordadeiras,
são carpinteiros, vidraceiros, costureiras,
figurinista, desenhista e artesão,
gente empenhada em construir a ilusão;
E que tem sonhos
como a velha baiana,
que foi passista,
brincou em ala,
dizem que foi
o grande amor de um mestre-sala...
O sambista é um artista
e o nosso Tom é o diretor de harmonia;
os foliões são embalados pelo pessoal da bateria;
sonhos de rei, de pirata e jardineira,
pra tudo se acabar na quarta-feira...
Mas a quaresma lá no morro é colorida
com fantasias já usadas na avenida,
que são cortinas, que são bandeiras,
razão pra vida tão real da quarta-feira!

Samba de enredo cantado pela Unidos de Vila Isabel, no carnaval de 1984.

Referências Bibliográficas / Apuração das Notas

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução: A poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, G. *O Ar e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. *A Poética do Devaneio*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 6ª edição. São Paulo – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARRETO, Vicente de Paulo (Coord). *Dicionário de Filosofia do Direito*. Rio de Janeiro: Renovar / São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume 1. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BIET, Christian. *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*. Le jeu de la valeur et de la loi. Paris: Honoré Champion, 2002.

BOBBIO, Norberto. *O Positivismo Jurídico*. Lições de Filosofia do Direito. São Paulo: Ícone Editora, 2006.

BOSI, Alfredo, CURVELLO, Mario, FACIOLI, Valentim, GARBUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis – Coleção Escritores Brasileiros, Antologia & Estudos*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch*. Entre o Céu e o Inferno. Taschen, 2006.

BRETON, André. *El amor loco*. Madrid: Alianza Literaria, 2003.

BRETON, A. *Magia Cotidiana*. 3ª Ed. Madrid: Editora Fundamentos, 1989.

BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 4ª Edição, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

BUESCU, H.; RIBEIRO, S.; TRABUCO, C.; (coord): *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*. Coimbra: Almedina, 2010.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 11ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CARROLL, L. *Alice in Wonderland*. Authoritative texts of *Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking-Glass, The Hunting of the Snark*, Backgrounds and Essays in Criticism. New York: W. W. Norton & Company, 1971.

CARROLL, L. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. London: Penguin Books, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Volume I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 18ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.

CHUEIRI, Vera Karam de. *A força de Derrida: para pensar o Direito e a possibilidade de justiça*. Revista Cult, São Paulo, 2007, vol. 117, ano 10.

COHEN, Morton N. *Lewis Carroll*. Uma biografia. Rio de Janeiro: Record, 1995.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ª edição: São Paulo, Editora Global, 2004. V. 5.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

DERRIDA, J. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Força de Lei*. O “Fundamento místico da autoridade”. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DWORKIN, Ronald. *Levando os direitos a sério*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FARIA, José Eduardo. *Poder e Legitimidade*. Uma Introdução à Política do Direito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 49ª reimpressão. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GAAKER, Jeanne.; OST, François. (Eds.). *Crossing Borders: law, language & literature*. Nijmegen: Wolf Legal Publishers, 2007.

GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. *O Brasil é um Luxo – Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*. Rio de Janeiro: CBCP – Centro Brasileiro de Produção Cultural: Axis Produções e Comunicação, 2008.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 6ª Ed, São Paulo: Loyola, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade*. 1. A questão fundamental da filosofia. 2. Da essência da verdade. Petrópolis: Vozes, 2007.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 5ª Ed. Campinas: Papirus Editora, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 5ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

IANNI, Octavio (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.) *Marx*. [s.l.]: Ática [s.d.].

JOUBE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KELSEN, Hans. *O Problema da Justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KELSEN, H. *Teoria Geral do Direito e do Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KELSEN, H. *Teoria Pura do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KOZICKI, Katya; CHUEIRI, Vera Karam de. *Estudos em Direito, Política e Literatura*. Hermenêutica, Justiça e Democracia. Volume 1. Curitiba: Juruá Editora, 2006.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LIMA, Sergio. *A Aventura Surrealista*. Primeira Parte – Tomo 2. São Paulo: EDUSP, 2010.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã – Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

LYRA FILHO, Roberto. *O que é Direito*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

MENDONÇA, Cátia Toledo. *Muitos Caminhos para Ana Z*. Curitiba, 2000, 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

MOUFFE, Chantal. *Pragmatism and deconstruction*. New York and London: Routledge, 1996.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a Literatura*. “Notas” de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5ª edição, São Paulo: Ática, 2002.

NUSSBAUM, Martha C. *Poetic Justice – The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

OLIVEIRA, Maria Teodora de Barros. *Joyce e Finnegans Wake*. Anais da V Jornada Freud-Lacaniana de Recife, 1999. Disponível em: <http://www.traco-freudiano.org/tra-membros/teodora/joyce-finnegans-wake.pdf>.

OLIVO, Luis Carlos Cancelier (Org). *Novas contribuições à pesquisa em Direito e Literatura*. Florianópolis: Fundação Boiteux / FAPESC, 2010.

OST, François. *Contar a lei – as fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

PEREIRA, Mozart Silvano. *Em Busca da Totalidade Perdida: o Direito e a crítica do relativismo pós-moderno*. In: Revista Jurídica Themis, n°. 21. Curitiba: Centro Acadêmico Hugo Simas, 2010.

PICASSO, Pablo. *O Desejo Pego Pelo Rabo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

PINHEIRO, Marlene Soares. *Sob o Signo do Carnaval. A Travessia do Averso*. São Paulo: Annablume, 1996.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

RIBEIRO, Dandara dos Santos Damas; HOSHINO, Thiago de Azevedo Pinheiro. Deslo(u)car o Direito: A Hermenêutica Diatópica nos Frontes do Colonialismo. *Anais da XI Jornada de Iniciação Científica da UFPR*. Curitiba: Centro Acadêmico Hugo Simas, n° 04.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999. “Espírito e Matéria”; “Seriidade e riso”; “Proximidade e distância”.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª edição, São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. 18ª edição, Petrópolis: Vozes, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

TRINDADE, André; SCHWARTZ, Germano (Coord.). *Direito e Literatura: o encontro entre Themis e Apolo*. Curitiba: Juruá Editora, 2008.

VASCONCELOS, Montgomery José de. *A Poética Carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

WARAT, Luis Alberto. A. A. A Pedagogia do Novo. In: WARAT, L. A. *Epistemologia e Ensino do Direito: O sonho acabou*. Volume II. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARAT, L. A. *A Rua Grita Dionísio!* Direitos Humanos da Alteridade, Surrealismo e Cartografia. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010.

WARAT, L. A. *Epistemologia e Ensino do Direito: O sonho acabou*. Volume II. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARAT, L. A. *Introdução Geral ao Direito*. V. III – O Direito não estudado pela teoria jurídica moderna. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1997.

WARAT, L. A. *Surfando na Pororoca: O ofício do mediador*. Volume III. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARAT, L. A. *Territórios Desconhecidos* – A procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARAT, L. A. *Manifesto do Surrealismo Jurídico*. São Paulo: Editora Acadêmica, 1988.

Sítios:

<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/08/livro-com-conto-erotico-usado-em-escola-de-jundiai-causa-polemica.html>.

<http://www.galeriadosamba.com.br>

<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/psicopom.htm>.





Bibliografia consultada / Confetes

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, H. *Da violência*. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

ARENDT, H. *Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 9ª Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BRUNER, Jerome. *La Fábrica de Historias*. Derecho, literatura, vida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2003.

CALVO, José. *La Justicia como Relato*. Málaga: Ágora, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre Letras e Artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Londrina: EDUEL, 2006.

CITATI, Pietro. *Proust e a Recherche*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e Outras F(r)estas*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques, CAPUTO, John D. *Deconstruction in a nutshell : a conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press, 1997.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Corpo*. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Antologia Poética*. 63ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Editora Mercuryo, 1991.

FACHIN, Melina Girardi. *Diálogos entre o Direito e a Literatura: Arquipélagos a descobrir uma proposta de aproximação entre a prática e a teoria dos Direitos Humanos Fundamentais a partir do Conto da Ilha Desconhecida*. Artigo jurídico publicado na Revista Jurídica Themis, da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, nº 17. Curitiba: Multigraphic: 2005/2006.

FACHIN, M. G. *Direitos Humanos e Fundamentais: do discurso teórico à prática efetiva – um olhar por meio da literatura*. Porto Alegre: Nuria Fabris, 2007.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. Um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2008.

FONSECA, Ricardo Marcelo (Org.). *Direito e Discurso*. Discursos do Direito. Florianópolis: Boiteux, 2006.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 34ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LACERDA, Marina Basso. *O direito de resistência e a resistência do Direito: problematizando conflitos entre as ocupações de terras e os espaços jurídicos no Brasil contemporâneo*. Curitiba, 2007, 104 f. Monografia de conclusão de curso – Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Paris: Liana Levi, 2003. “Civiliser le corps”; “Le corps comme métaphore”.

MIKETEN, Antonio Roberval. *Travessia de Grande Sertão: Veredas*. 2ª edição, Brasília: Thesaurus Editora, 1982.

MORRISON, John; BELL, Christine (Eds.). *Tall Stories? Reading Law and Literature*. Dartmouth: Aldershot, 1996.

MOURA, Roberto M. *Carnaval - Da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

NORRIS, Christopher. *Deconstruction. Theory and Practice*. New York / London: Routledge, 1991.

PATTERSON, Dennis (Ed.). *A Companion to Philosophy of Law and Legal Theory*. Malden: Blackwell Publishers, 1996.

PINTO, Indiara Liz Fazolo. Desobediência Civil como Direito Fundamental: a resistência do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem – Terra. *Anais da XI Jornada de Iniciação Científica da UFPR*. Curitiba: Centro Acadêmico Hugo Simas, n° 04, p. 31/51.

POSNER, Richard A. *Law and Literature*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1998.

POSNER, R. A. *Problemas de filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 69ª Edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. G. *Tutaméia*. Terceiras Estórias. 2ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

SANTANA, Carolina Ribeiro. *Vidas Secas: Desconstrução e Direito, ou quando as vidas estão secas de direitos*. 2007. Monografia - Graduação em Direito da Universidade Federal do Paraná.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O discurso e o poder: ensaio sobre a sociologia da retórica jurídica*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1988.

SANTOS, B. de S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10ª Ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Hampshire: Macmillan, 2008.

SHAKESPEARE, W. *The Complete Works*. Hertfordshire: Wordsworth Library Collection, 2007.

STUDART, Guilherme. *Rio Botequim*. 8ª Edição, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

WARAT, Luis Alberto. *Abuso del Derecho y Lagunas de la Ley*. Buenos Aires: Abeledo – Perrot, 1969.

WARAT, L. A. *O Direito e sua Linguagem*. 2ª versão. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995.

WARAT, L. A. *Mitos e Teorias na Interpretação da Lei*. Porto Alegre: Editora Síntese, 1979.

Guia de Ilustrações / Serpentinhas

P. V – Ilustração de Arthur Victor Ferreira Tertuliano que sintetiza as personagens de *Alice's Adventures in Wonderland*.

P. 15 - Alegoria 05 da Unidos do Viradouro, no carnaval 2007, intitulada *Castelo de Cartas*. O carnavalesco Paulo Barros, graças às possibilidades criativas do enredo *A Viradouro Vira o Jogo*, ousou colocar na Passarela do Samba um carro alegórico de ponta-cabeça, invertido, virado. A imagem sintetiza o espírito da brincadeira levada a cabo por este trabalho de Direito e Literatura. Foto de Wallace Menezes.

P. 23 – Avenida Marquês de Sapucaí, a entrada do labirinto. Foto do autor.

P. 24 – Comissão de Frente da Unidos de Vila Isabel, no carnaval 2010, homenageando Noel Rosa. Carnavalesco Alex de Sousa e Coreógrafo Marcelo Misailidis. Fotos de Saul Cunha.

P. 25 - *A traição das imagens* – óleo sobre tela, René Magritte, 1928 – 1929. Museu de Arte de Los Angeles.

P. 27 - *A persistência da memória* – óleo sobre tela, Salvador Dalí, 1931. Museu de Arte Moderna de Nova York.

P. 37 - Dodô, primeira porta-bandeira da Portela, atual madrinha da Ala das Damas. Carnaval 2009. Foto de Saul Cunha.

P. 38 - Detalhe da última alegoria da Unidos da Tijuca, no carnaval 2010, intitulada *O seu olhar vou iludir*. Carnavalesco Paulo Barros, enredo *É Segredo!* Fonte: RIOTUR.

P. 53 - Detalhe do carro Abre-Alas da União da Ilha do Governador, no carnaval 2010. Carnavalesca Rosa Magalhães, enredo *Dom Quixote de La Mancha, cavaleiro dos sonhos impossíveis*. Fonte: RIOTUR.

P. 54 – Primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Acadêmicos do Grande Rio, Sidcley e Squel, carnaval 2010. Foto do autor.

P. 79 - Ronaldinho e Gleice Simpatia (no alto); Julinho e Rute: casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Acadêmicos do Salgueiro e da Unidos de Vila Isabel, respectivamente. Carnaval 2010. Fotos de Saul Cunha.

P. 80 – Detalhe da Alegoria 04 da Unidos de Vila Isabel, no carnaval 2010. Carnavalesco Alex de Sousa, enredo *Nöel, a presença do poeta da Vila*. Foto do autor.

P. 94 - Ilustração de Arthur Victor Ferreira Tertuliano, brincando com a queda de Alice.

P. 95 – No alto, ala de coelhos – Unidos da Tijuca, carnaval 2010; foto de Saul Cunha. Abaixo, Comissão de Frente da Unidos do Viradouro, carnaval 2007; foto de Wallace Menezes.

P. 114 – Detalhe da alegoria 03 da Acadêmicos do Salgueiro, no carnaval 2010, intitulada *O Brasil Mestiço*. Carnavalesco Renato Lage, enredo *Histórias sem fim...* Foto de Saul Cunha.

P. 115 – Ala da Unidos da Tijuca, no carnaval 2005, representando o exército de cartas de baralho de *Alice no País das Maravilhas*. Carnavalesco Paulo Barros, enredo *Entrou por um lado, saiu pelo outro... quem quiser que invente outro!* Foto de Wallace Menezes.

P. 116 - Ala de Dados e Cartas de Baralho – Unidos de Vila Isabel, carnaval 2010. Foto de Saul Cunha.

P. 132 - Detalhe da alegoria 07, *Abram os olhos!*, da Mocidade Independente de Padre Miguel, no carnaval 2002. Carnavalesco Renato Lage, enredo *O Grande Cisco Místico*. Fonte: UOL

P. 133 – No alto, bateria da Viradouro, carnaval 2007. Fonte: LIESA. Abaixo, ala do Exército de Cartas de Baralho de *Alice no País das Maravilhas*, Acadêmicos do Salgueiro, carnaval 2010. Fonte: LIESA.

P. 134 - Detalhe de alegoria da Imperatriz Leopoldinense, no carnaval 2009, em frente ao prédio da Central. Carnavalesca Rosa Magalhães, enredo *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!* Foto do autor.

P. 160 – Baianas da Império Serrano, no desfile de 2009, cujo enredo, *A Lenda das Sereias e os Mistérios do Mar*, desenvolvido pela carnavalesca Márcia Lage, foi baseado na reedição do samba de 1976, quando o carnaval da escola da Serrinha foi desenvolvido pelo carnavalesco Fernando Pinto. Foto do autor.

P. 161 – Baianas (acima) e passistas (abaixo) do Império da Tijuca, no carnaval 2009. Carnavalesco Fábio Santos, enredo *O Mundo de Barro de Mestre Vitalino*. Fotos do autor.

P. 162 – Acima, abertura do desfile da Beija-Flor de Nilópolis, em 1989. Carnavalesco Joãozinho Trinta, enredo *Ratos e urubus... larguem minha fantasia!* Fonte: Manchete.

Abaixo, Joãozinho Trinta, “Rei do Luxo e do Lixo”, homenageado no desfile de 2010 da Acadêmicos do Grande Rio. A alegoria, concebida pelo carnavalesco Cahê Rodrigues, representava uma montanha de lixo, com esgotos, ratos e urubus. Enredo: *Um Grande Rio de emoção, na apoteose do seu coração*. Foto de Saul Cunha.

P. 171 – Praça da Apoteose, ao amanhecer, após o desfile da Caprichosos de Pilares, no carnaval 2009. Foto do autor.

P. 172 – Acima, alegoria 02 da Beija-Flor de Nilópolis, no carnaval 2009, representando os festivais dionisíacos. Comissão de carnaval, enredo *No chuveiro da alegria, quem banha o corpo lava a alma na folia*. Foto do autor.

Abaixo, novamente, alegoria 05 da Unidos do Viradouro, no carnaval 2007. Foto de Wigder Frota.

P. 173 - Detalhe do carro Abre-Alas da Mangueira, no carnaval 2010, com o grande passista Serginho do Pandeiro. Carnavalescos Jaime Cezário e Jorge Caribé, enredo *Mangueira é a música do Brasil*. A imagem sintetiza a inversão explicada nos últimos capítulos da pesquisa: sobre a coroa, o povo. Foto de Saul Cunha.

P. 182 - Final do desfile da Caprichosos de Pilares, em 2009. Bateria na Apoteose, sob o sol da manhã de domingo. Foto do autor.

P. 183 - Alegoria 05 da Unidos do Viradouro, no carnaval 2007. Foto de Wigder Frota.

Desfiles recomendados / Outros carnavais

Acadêmicos do Salgueiro – 1997. Enredo: *De poeta, carnavalesco e louco... Todo mundo tem um pouco!* Carnavalesco: Mário Borrielo.

Beija-Flor de Nilópolis – 1989. Enredo: *Ratos e Urubus... larguem minha fantasia!* Carnavalesco: Joãozinho Trinta.

Beija-Flor de Nilópolis – 1991. Enredo: *Alice no Brasil das Maravilhas.* Carnavalesco: Joãozinho Trinta.

Beija-Flor de Nilópolis – 2003. Enredo: *O povo conta sua história: saco vazio não para em pé; a mão que faz a guerra, faz a paz.* Carnavalescos: Comissão de carnaval.

Em Cima da Hora – 1984. Enredo: *33, Destino D. Pedro II.* Carnavalescos: José Leonídio e Regina Celi.

Império Serrano – 1996. Enredo: *Verás que um filho teu não foge à luta!* Carnavalesco: Ernesto Nascimento.

Mocidade Independente de Padre Miguel - 2003. Enredo: *Para sempre no seu coração, carnaval da doação.* Carnavalesco: Chico Spinosa.

Unidos da Tijuca – 1988. Enredo: *Templo do Absurdo – Bar Brasil.* Carnavalesco Silvio Cunha.

Unidos de Vila Isabel – 1989. Enredo: *Direito é Direito.* Carnavalescos: Paulo César Cardoso, Ilvamar Magalhães e Orlando Pereira.

Unidos do Viradouro – 1998. Enredo: *Orfeu, o negro do carnaval.* Carnavalesco: Joãozinho Trinta.



À sombra do Direito. Foto do autor.